Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 10 • Nº15 • Março 2015

MEDEIA

vozes

de 03 a 25/04

e

de 08/05 a 06/06

19h30min

Terreira da Tribo

Rua Santos Dumont, 1186
São Geraldo - Porto Alegre
51 3286.5720 - 3028.1358
51 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br

sumário

03 **Dar voz aos desaparecidos, evocar ausências:** NOSSO DEVIR HISTÓRICO
Marta Haas

11 **A trajetória de um encenador** DIALÉTICO
Edelcio Mostaço

17 **Nossa ilha é um pequeno barco** EM MOVIMENTO
Cleiton Pereira

23 **Gritos de liberdade** ARTE, MERCADO E REVOLUÇÃO
Marília Carbonari

27 **A passagem do Ói Nóis aqui traveiz** PELO RIO DE JANEIRO
Rosyane Trotta

31 **Reflexões sobre** A ARTE PÚBLICA
Pascal Berten

34 **Um projeto inqualificável** QUALIFICADO E REALIZADO
Amir Haddad

38 **O ato(r) responsável:** O ATUADOR DA TERREIRA DA TRIBO
Andréia Paris

45 **Representação e práticas artísticas** NO CONTEXTO DA VIOLÊNCIA
Claudia Pérez e Michele Rolim

49 **A resistência do real** LIVING THEATRE E TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Cristina Sanches Ribeiro

53 **Seria fatal,** SE O CRÍTICO TIVESSE A ÚLTIMA PALAVRA
Entrevista com o crítico Jürgen Berger

55 **O teatro público** DE JEAN VILAR
Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

58 **Arquivo vivo:** MEMÓRIAS DO CORPO NA CENA
Newton Pinto da Silva

61 **"Os Azeredo mais os Benevides"** OU A REVOADA DAS CINZAS
Valmir Santos

64 **Sebastião Milaré** (1945 - 2014)

expediente

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Amir Haddad, Andréia Paris, Claudia Pérez, Cleiton Pereira, Cristina Sanches Ribeiro, Edelcio Mostaço, Jürgen Berger, Marília Carbonari, Marta Haas, Michele Rolim, Newton Pinto da Silva, Pascal Berten, Rosyane Trotta e Valmir Santos.

Foto CAPA
Pedro Isaías Lucas

Fotos
As fotos das páginas 4, 5, 6, 8, 10, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 41, 44, 58, 59, 60 e 64 são de Pedro Isaias Lucas. As fotos das páginas 3, 42 (direita), 43 e 52 são de Claudio Etges. Das páginas 11, 12 (esquerda), 13 são acervo pessoal de Fernando Peixoto (tiradas do livro Fernando Peixoto Em cena Aberta – Coleção Aplauso Perfil). Na página 12 (direita) e as fotos das páginas 15 e 16 foram extraídas no livro Teatro Em Questão. A foto da página 14 é de Tereza Pinheiro. As fotos das páginas 17 e 18 são de Paula Carvalho e das páginas 19, 20, 22 e 53 de Eugênio Barboza. A foto da página 24 (abaixo) é de Manuel Alvarez Bravo, da página 38 é de Cláudio Fachel, da página 42 (esquerda) é de Zé Inácio, da 46 (direita) é de Javier Valdez, da 49 é de Ira Cohen, da 55 é de Nicolas Treatt. As fotos das páginas 23 e 26 foram tiradas do blog escriturasdiversas.blogspot.com.br, da página 24 (acima) foi tirada de unstuffcafe.com, das páginas 45 e 48 foram tiradas de erikadiettes.com, das páginas 46 (esquerda) e 47 (direita) foram tiradas de jmechavarria.com. As fotos das Páginas 50 e 51 são Arquivo do Living Theatre, da página 54 são de Laura Stasane, da página 56 são arquivo da Maison Jean Villar, das páginas 61 e 63 são de Gal Oppido. A foto da página 62 é Acervo da UNE.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Março de 2015.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

editorial

Caros amigos, temos muito a comemorar! Realizamos o lançamento da décima quinta edição da Cavalo Louco na semana em que o Ói Nóis Aqui Traveiz comemora trinta e sete anos de trajetória.

Nesta edição trazemos uma seção Especial com três artigos relacionados ao Projeto Mostra Conexões Para Uma Arte Pública: *A passagem do* Ói *Nóis Aqui Traveiz pelo Rio de Janeiro* de Rosyane Trotta, que relata e reflete sobre o impacto das ações promovidas no Rio; *Reflexões sobre a Arte Pública* de Pascal Berten, que procura delinear as questões evocadas sobre o conceito de Arte Pública; e *Um projeto inqualificável qualificado e realizado* de Amir Haddad, sobre a importância de projetos como a Mostra realizada pelo Ói Nóis, que aprofunda a discussão sobre a Arte Pública e promove o intercâmbio entre grupos que buscam promover esta ideia.

Na seção Magos do Teatro Contemporâneo trazemos o artigo *O teatro público de Jean Vilar*, sobre o encenador do Teatro Nacional Popular e organizador do Festival de Avignon. Marta Haas traz o artigo *Dar voz aos desaparecidos, evocar ausências: nosso devir histórico*, que aborda as ações do Ói Nóis Aqui Traveiz que buscam trabalhar com a memória do período da ditadura militar e dos desaparecidos políticos. Claudia Pérez e Michele Rolim assinam o artigo *Representação e práticas artísticas no contexto da violência* que aborda a pesquisa de Ileana Diéguez que resultou no livro *Cuerpos sin duelo – iconografias y teatralizades del dolor*. Edelcio Mostaço, com seu artigo *A trajetória de um encenador dialético*, aborda a trajetória de Fernando Peixoto como encenador. Cleiton Pereira, em *Nossa ilha é um pequeno barco em movimento*, aborda o trabalho de resistência do Grupo Contadores de Mentira da cidade de Suzano/SP. Aproveitando a visita do crítico teatral alemão Jürgen Berger à nossa sede, a Terreira da Tribo, realizamos uma entrevista (*Seria fatal, se o crítico tivesse a última palavra*) sobre o papel do crítico na cena contemporânea. Newton Pinto da Silva, em *Arquivo vivo: memórias do corpo na cena*, escreve sobre a desmontagem *Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência* da atuadora Tânia Farias.

Trazemos ainda os artigos *Gritos de Liberdade: arte, mercado e revolução* de Marília Carbonari, *O ato(r) responsável: o atuador na Terreira da Tribo* de Andréia Paris, *A resistência do real: Living Theatre e Tribo de Atuadores* Ói *Nóis Aqui Traveiz* de Cristina Sanches Ribeiro, *'Os Azeredo mais os Benevides' ou a revoada das cinzas* de Valmir Santos. Por fim, fazemos uma singela homenagem a Sebastião Milaré, amigo e parceiro da Tribo, que faleceu em julho de 2014.

Salve, salve Sebastião!!!

Dar voz aos desaparecidos, evocar ausências: nosso devir histórico

Marta Haas*

Vitívas - Performance Sobre a Ausência (2011)

1964-2014. O golpe civil militar instaurado no Brasil completa 50 anos. Diferente de outros países da América Latina como Argentina e Chile, no Brasil não houve um processo de ruptura com seu passado ditatorial. Pelo contrário, com a implantação da Lei da Anistia em 1979, os militares conseguiram garantir sua auto-anistia, ancorados na ideia de que o esquecimento e a reconciliação seriam a melhor transição para a democracia. Porém, uma verdadeira democracia não pode ser construída através do esquecimento e da não preservação de nossa história. Foram 21 anos de ditadura e terrorismo de Estado com cassações, prisões, banimentos, torturas, assassinatos e desaparecimentos. Os mais de 400 mortos e desaparecidos e seus familiares, e as mais de 50.000 pessoas torturadas e seus familiares não merecem justiça e reparação? Ao deixar sem julgamento os mais graves crimes cometidos na história do país, o Brasil estimulou a continuação da criminalidade? Se os funcionários do governo que praticaram um dos piores crimes da nossa história nunca foram julgados e muito menos punidos, estaria o Brasil a ensinar que a violência do Estado é normal? A impunidade de ontem cria a violência de hoje? A ditadura foi fruto de um sistema de exploração e de opressão que, enquanto não for definitivamente superado, continuará por aí assombrando o país. Precisamos conhecer nosso passado, esse é o melhor caminho para compreender o presente e não cometermos os mesmo erros no futuro.

Ao partir dessas considerações, o grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz tem buscado atualizar o debate sobre as implicações e consequências desse episódio para a história nacional. Ao considerar o teatro como uma arte de resistência capaz de capturar o espectador e removê-lo de sua confortabilidade, o grupo tem promovido o debate e a reflexão sobre a memória e o que foram aqueles anos de ditadura no Brasil. Por meio do exercício da performance, promove-se o debate político e estético, visando à formação de uma consciência crítica e sócio-política, uma exigência para a ideia de “exercício da cidadania”.

Performance *Onde? Ação nº 2* em frente à Delegación Policía Federal de Neuquén, centro de tortura e detenção de presos políticos durante a ditadura militar na Argentina

Desde a sua fundação na simbólica data de 31 de março de 1978, o Ói Nóis Aqui Traveiz busca um teatro comprometido eticamente com o momento político vivido no país. O nome do grupo em grafia propositadamente incorreta é um aviso de que o coletivo se propunha a tomar atitudes inusitadas e contestadoras. O Ói Nóis surge com a ideia de fazer um teatro fora dos padrões convencionais e deseja expressar e viver essas ideias através do teatro. Seus integrantes buscam um posicionamento político, ético e estético que extrapola o espaço da cena. Não só as montagens de impacto tornam-se característica marcante do grupo, mas também a participação ativa em manifestações políticas, como o movimento pela Anistia e movimento ambientalista, as greves e os protestos. São as intervenções cênicas – sempre em defesa terna e intransigente de uma humanidade criativa e solidária – que dão origem ao teatro de rua do Ói Nóis, que busca interferir no cotidiano da cidade, levando poesia e reflexão sobre a realidade para pessoas das mais variadas classes e chegando a um público novo que não vai ao teatro. É nesse período de intensas manifestações sociais que o grupo assume a identidade de Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A ideia de tribo está associada a um tipo de estrutura social baseada na comunidade e na camaradagem. Já o termo atuador se refere à fusão entre o artista e o ativista político.

Neste artigo procuro identificar as ações cênicas que o grupo tem realizado no intuito de rememorar nosso passado recente – especialmente os trabalhos *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* e *Onde? Ação nº 2* – com o princípio da liminaridade, difundida por Victor Turner e Richard Schechner através dos Estudos da Performance. Outra referência que trago é a noção de *communitas de dolor*, delineada por Ileana Diéguez em seu livro *Cuerpos sin duelo – Iconografías y teatralidades del dolor*. Por fim, procuro relacionar as ações do Ói Nóis com as ações sociais realizadas por organizações ligadas aos direitos humanos na Argentina, que são analisadas pela pesquisadora Diana Taylor em seu artigo *"Usted está aquí": el ADN del performance*.

LIMINARIDADE

Segundo Marvin Carlson, em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2009), a partir do diálogo e colaboração entre o antropólogo Victor Turner e o pesquisador e encenador Richard Schechner, são exploradas as similaridades e as diferenças entre o arranjo cultural e performático do drama social e do drama estético. Carlson afirma que nessa relação entre o drama social e o drama estético, proposta por Turner e Schechner,

> O profissional do teatro usa as ações consequentes da vida social como matéria prima para a produção do drama estético, enquanto o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro (CARLSON, 2010, p. 32).

No centro dessa cooperação estão os conceitos de "performance" e "drama". Podemos observar uma estrutura dramática dentro dos dramas sociais, de forma análoga às estruturas cênicas, que expressam o potencial teatral da vida social. Turner aponta que no drama social também emerge a liminaridade, não na dimensão sagrada que as situações de margem ou *límen* aparecem nos rituais de passagem separados da vida cotidiana que Arnold Van Gennep pesquisou e delineou, mas na própria sociedade. De acordo com Schechner,

> Turner percebeu que existia uma diferença entre o que acontecia em culturas tradicionais e culturas modernas. Com a industrialização e a divisão do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou

> o termo liminoide para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer, similares ao ritual (SCECHNER, 2012, p. 66).

Turner apontou quatro fases que operavam no drama social: 1) fenda, 2) crise, 3) ação reparadora, 4) reintegração. Na segunda fase emerge a liminaridade, como uma antiestrutura que põe em crise os sistemas e hierarquias sociais. No âmbito dos Estudos das Performances, podemos demarcar situações cênicas e políticas liminares que desafiam o status quo, remodelando estruturas sociais e buscando novas possibilidades de organização.

COMMUNITAS DE DOLOR

Ileana Diéguez já havia trabalhado com a noção de *communitas* e liminaridade ao realizar uma investigação (CABALLERO, 2010) sobre ações que oscilavam entre a performance, o protesto cidadão, a instalação, a intervenção urbana e a manifestação política. Tomou os conceitos desenvolvidos por Victor Turner na antropologia social e ritual para aplica-los nos territórios da experiência artística e política. Segundo Diéguez (2013, p. 25), a expressão *communitas* utilizada por Turner é um tipo de comunidade não hierarquizada. Enquanto a comunidade hierarquizada é uma estrutura, a *communitas* é uma anti-estrutura baseada na relação eu-tu. A *communitas* é uma comunhão de indivíduos iguais, reunidos numa situação de encontro contrária ao que convocam as estruturas. Ela se instala na vida por um curto período de tempo para mitigar a aspereza dos conflitos sociais. A liminaridade é a experiência que, de maneira geral, emerge na situação de *communitas*, oposta a todo o sistema de status, a toda estrutura.

Esses dois conceitos foram utilizados pela pesquisadora para expressar toda a complexidade das ações artísticas, políticas e éticas que buscam certa restauração simbólica e se configuram como práticas sócio-estéticas. Na dimensão micro-utópica que as ações então estudadas sugeriam, ao propiciar diversas mudanças pessoais, coletivas e gerar, inclusive, efêmeras *communitas*, a liminaridade estava vinculada à emergência de estados poéticos e metafóricos que colocavam em crise os sistemas e hierarquias sociais. Não era apenas um espaço híbrido, mas uma condição altamente efêmera em que se dava uma situação não hierarquizada que interessa aos estudos da estética, política e arte ao transformar-se em espaços de contaminações e caos potencial.

Porém, em contraposição aos casos estudados naquela pesquisa (2000-2006) – casos em que os corpos dos artistas/ativistas ocupavam uma presença muito ativa – a atual investigação está contaminada por circunstâncias de espaço e tempo mais recentes, que estão longe de sugerir espaços liminares e *communitas* utópicas. No México, em seis anos (2006-2012), foram desaparecidas mais de 25 mil pessoas. Diante de um profundo mal-estar, provocado pela dura realidade, o que mais perturba a pesquisadora é a pergunta sobre como seguir habitando um mundo que se tornou estranho, que subitamente e excessivamente se encheu de ausências. As práticas artísticas vinculadas a ações de memória e reparação, neste último período, conduziram a autora cada vez mais para o terreno do luto não resolvido. Estas práticas de luto (2013, p. 26) estão inevitavelmente vinculadas a acontecimentos de morte violenta que impossibilitam a recuperação do corpo e a realização de ritos

Performance *Onde? Ação nº 2* em frente à Delegación Policía Federal de Neuquén, centro de tortura e detenção de presos políticos durante a ditadura militar na Argentina

fúnebres, deixando inclusive fortes traumas em torno do acontecimento real da morte. O não lugar do corpo desaparecido questiona: como evocar as ausências?

Segundo Ileana Diéguez, fazer da dor individual uma experiência coletiva é a premissa para pensar uma "comunidade moral". Se o sofrimento nos leva ao isolamento, como transcender esse estado, para que minha dor torne possível comunicar-se com o outro? É preciso compreender que a afirmação *me dói* não é um enunciado declarativo que descreve um estado mental, mas uma queixa, que propicia um encontro a partir do reconhecimento em experiências de dor. Sobre essa possibilidade do encontro a partir do reconhecimento do outro e de sua dor, Diéguez traz à memória a experiência da *Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad*, encabeçada pelo poeta Javier Sicilla, cujo filho foi assassinado, e que avançou em silêncio pela Cidade do México:

> Uma *communitas* que se reconhece na perda. Pensar aquela experiência a partir da noção turneriana de *communitas* é reconhecer-lhe uma força extraordinária, de algum modo próxima de um rito de passagem. A perda como experiência limite – o mais rotundo dos limites – que nos deixa na solidão, deu lugar intempestivamente a uma *communitas* que desafiava a estrutura de submissão ao medo e corporizava o direito público de chorar a morte (CABALLERO, 2013, p. 32).

TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA

Diana Taylor analisa, sob a perspectiva dos Estudos da Performance, práticas culturais e sociais nas quais o corpo se torna o principal meio de transmissão de conhecimento e memória, além de trazer o sentido de identidade. Ao contrário de algumas teorias que enfatizam o caráter efêmero da performance, Diana Taylor enfatiza o corpo e suas expressões como sistema de preservação e transmissão de memória. Este sistema, denominado pela pesquisadora como repertório – que difere do sistema hegemônico de preservação das produções culturais, o arquivo – coloca a performance como um meio de transmissão da memória e da cultura através de gerações. Taylor assinala que a prática da performance como expressão que coloca o corpo no eixo central pode ser rastreada em culturas que nos precedem se soubermos reconhecer suas performances como atos de transmissão de memória e identidade.

Ao partir dessas considerações, em seu artigo *"Usted está aquí": el ADN del performance,* Diana Taylor (2011) analisa as práticas de ativismo de organizações de direitos humanos vinculadas com a causa dos desaparecidos da última ditadura militar na Argentina (1976-1983). Ela aborda as diferentes estratégias de denúncia utilizadas pelas Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e HIJOS (organização que reúne de forma identitária filhos de desaparecidos). Os membros dessas organizações estão conectados não só por laços de sangue (por intermédio do mapa com informações genéticas que as Abuelas utilizam para localizar seus netos sequestrados por militares), mas também é possível reconhecer uma genealogia da performance que os conecta.

Essas organizações convertem o trauma pessoal da perda de um ente querido no elemento central de seu ativismo. Ao invés de situar-se, como no caso dos estudos psicanalíticos, em uma perspectiva individual para dar conta dos modos como estas pessoas transmitem sua dor, os estudos da performance, sem desatentar para o pessoal, se focam na experiência coletiva do trauma, e, neste caso específico, em como esse trauma histórico se transmite de geração em geração, não só entre familiares, mas com a participação de toda uma comunidade. Taylor afirma que:

> Assim, ao compreender os protestos-performances impulsionados pela memória traumática, é importante colocar em diálogo os estudos do trauma, que focalizam principalmente a patologia pessoal e as interações entre duas pessoas, e os estudos da performance, para permitir-nos explorar a causa e a canalização, públicas e não patológicas, do trauma. Ao enfatizar as repercussões públicas, e não as privadas, da violência e perda traumáticas, os atores sociais transformam a dor pessoal em motor da mudança cultural (TAYLOR, 2011, p. 412).

A análise de Taylor demonstra que o trauma pessoal que se canaliza através da performance em ativismo político pode se converter em material de agência cultural e num ato de transferência, que pode ser reproduzido por atores sociais em seus contextos específicos. Através dessa análise, Taylor mostra como estas performances desafiam a falta de memória e o desaparecimento:

Performance *Onde? Ação nº 2* em frente à Delegación Policía Federal de Neuquén, centro de tortura e detenção de presos políticos durante a ditadura militar na Argentina

A performance, então, funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma. Os protestos performáticos funcionam como um "sintoma" da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma. Eles também defendem uma distância crítica para fazer uma reinvindicação, afirmando laços e conexões enquanto denunciam ataques aos contratos sociais. Como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada. Ele insiste na presença física: só se pode participar estando lá. [...] Finalmente, estes processos performáticos induzidos pelo trauma oferecem outro aviso. Com toda a ênfase na ação coletiva organizada pelos sobreviventes – Abuelas, Madres e HIJOS –, esses grupos são os primeiros a lembrar os espectadores de que não podem esquecer seu papel no drama. Muitos de nós, dedicados a essas formas de performance ou comprometidos com elas, não somos vítimas, sobreviventes ou criminosos – o que não quer dizer que não tenhamos um papel no drama global das violações dos direitos humanos. A "Guerra Suja", promovida pela CIA e pela Escola das Américas e organizada por meio do trabalho do Plano Condor, foi verdadeiramente hemisférica. Assim o DNA da performance, como a pesquisa biológica atual, pode expandir, ao invés de limitar, nosso sentimento de estarmos conectados: todos nós compartilhamos uma grande parcela de materiais genéticos, culturais, políticos e socioeconômicos. "Você está aqui" marca não apenas o espaço da performance, mas também o ambiente coletivo de trauma que se dirige a todos e que nos afeta. Estamos (todos) aqui (TAYLOR, 2011, p. 428-429).

EVOCAÇÕES

Viúvas – Performance Sobre a Ausência é uma pesquisa que parte do texto *Viúvas* de Ariel Dorfman sem, no entanto, representá-lo. Do texto teatral permanece alguns momentos da história de Sophia, a mais velha das mulheres de um pequeno povoado nas margens de um rio que não sabem onde estão os seus homens, que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil militar que se instalou em seu país. Sophia rompe com esta angústia e indeterminação, sentando-se como uma pedra na beira do rio para esperar. Sua conexão com os antepassados e com as forças da natureza não lhe permite mais suportar o insuportável.

Também é Sophia quem revela a história e a memória do lugar onde acontece a ação cênica. Conduzido por ela, o público percorre as ruínas do presídio onde foram encarcerados diversos presos políticos no período da ditadura brasileira. Existe uma constante tensão entre o que é representado, a história dessa mulher que teve seu pai, marido e dois filhos desaparecidos, e o que é evocado, a memória de um lugar abandonado por sua história sinistra, onde diversos presos passaram por terríveis sofrimentos.

A ação inicia no barco que transporta o público até a Ilha do Presídio, a pequena ilha com gigantescas pedras, árvores, arbustos, cactos e flores, onde permanecem as ruínas do presídio. A travessia de barco, pelas águas turvas do Rio Guaíba, é uma espécie de rito de passagem que o público deve fazer, para chegar nesse lugar e tornar-se testemunha dessa história, que também é a sua história. Aportar na Ilha do Presídio provoca sensações ambíguas. Por um lado, a natureza exuberante do lugar encanta; as pedras que se equilibram a milênios umas sobre as outras, as árvores que crescem por entre as pedras, tudo que não foi mão do homem é pleno de beleza. Por outro lado, as ruínas de uma construção que serviu de presídio evocam todo o tempo a dor e o sofrimento. Além disso, as ruínas parecem escancarar o abandono e o esquecimento de nosso passado comum. Intervir nesse espaço através da teatralidade e da performatividade, significa evocar suas memórias, que estão incrustadas em todo lugar, no chão, nas paredes, nas poucas grades que ainda restam, nos buracos de bala na parede.

A obra de Dorfman permite que a ação cênica ultrapasse os limites desse lugar específico. Tão próximo e, ao mesmo tempo, tão longe. A história dessas mulheres que buscam conhecer o paradeiro de seus homens é uma alegoria do que aconteceu em toda a América Latina. Foram muitas perdas de toda uma geração que não se submeteu ao abuso de poder do governo ditatorial. São anos e décadas de angústia sem saber o que aconteceu, como aconteceu. O esquecimento instituído triunfou – principalmente no Brasil – e nós continuamos sem respostas. Contar a história dessas mulheres que, como as Madres de la Plaza de Mayo, se revoltam diante das arbitrariedades do poder, é um grito de esperança. A última imagem que o público tem ao abandonar a Ilha é das mulheres colocando fogo nas cadeiras, as cadeiras que todo tempo lhes lembravam a ausência de alguém que ali sentava. Essas mulheres seriam capazes de por fogo em tudo, para que a justiça seja feita e os mortos possam dormir em paz. Segundo Ileana Diéguez,

> Pensar na figura da alegoria é reconhecer o caráter fragmentário do que se buscava evocar. [...] Habitar a memória é performatiza-la, dar corpo a outro tempo. Habitar um espaço específico é expor-se às contaminações, deixar-se afetar [...] para que a performance aconteça em nós. É preciso, inclusive, imaginar para farejar as histórias que nunca foram contadas ou que, sob a força do descrédito e da desmemória parecem pertencer mais ao âmbito do ficcional que do histórico. A memória é também colocar no espaço relatos que para serem recordados deverão ser imaginados (CABALLERO, 2013, p. 211).

O subtítulo dessa ação cênica, *Performance Sobre a Ausência*, faz uma espécie de provocação. *Viúvas* é permeada de teatralidade, mas assim como toda obra de teatro, ela possui elementos de performatividade. O irônico é que o que está sendo "performado" é justamente a ausência, aquilo que não está. Partindo da escritura do próprio espaço, da memória física e concreta que a Ilha do Presídio comporta, se evocam os mortos, para dar-lhes voz.

Muitos anos depois do que também poderia chamar-se "anos de chumbo", é preciso que uma ação a partir da arte devolva o olhar para um espaço não apenas esquecido, mas ignorado, quase apagado da memória coletiva, para não dizer da história oficial. Que alguns emprestem suas vozes para que fossem nomeados aqueles que caíram ou que nunca regressaram. Enunciá-los naquela ilha era imaginar um regresso fúnebre. Entre o fluir das palavras, o deslizamento dos corpos, o sussurro do vento e as águas, seria possível reconhecer como nos perturbavam as vozes que convocavam memórias com nomes? Durante os dias em que assisti a estas performance de ausências na Ilha das Pedras Brancas pensei em Tadeusz Kantor. Realmente, às vezes se faz teatro para os mortos, para os ausentes. Talvez deveríamos fazer mais. Talvez seja necessário mais poder de persuasão para mover a soberba e a indiferença dos vivos que para perceber, farejar a densidade de um espaço carregado de espectros. Não sei se é necessário insistir que a arte não pode tomar o lugar do outro. Não creio nem afirmo que as práticas ou, inclusive, os ritos que a arte empreende em torno da dor, sejam especificamente atos de duelo, no sentido de fazer o duelo. Parafraseando a Veena Das, penso que a arte acode ao chamado da dor no registro do imaginário. Para tanto utilizo a noção benjaminiana de alegoria para pensar essas práticas artísticas como alegorias do duelo, como tecidos de restos metonímicos sem pretensões de reconstituição, como desvios poéticos do impossível duelo, sem nenhum fim de restituição.

Performance *Onde? Ação nº 2* em frente à Delegación Policía Federal de Neuquén, centro de tortura e detenção de presos políticos durante a ditadura militar na Argentina

A arte como figura de duelo é sempre uma alegoria que opera através dos fragmentos, dos esquecimentos e dos resíduos de memória, como se fosse um traço residual, uma reescritura de restos (CABALLERO, 2013, p. 212-213).

A performance *Onde? Ação nº 2* surgiu após a experiência de apresentar *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* nas ruínas da Ilha do Presídio. Essa sobreposição entre fragmentos de um texto que pode situar a história em diversos povoados latino-americanos (onde coube às mulheres o papel de perpetuar a memória de um passado terrível) e um local real (onde aconteceram várias atrocidades no período da ditadura civil militar brasileira e que hoje está abandonado, atestando nossa falta de memória) nos levou a criar essa ação. Tínhamos a necessidade de levar para as ruas da cidade, compartilhando com mais pessoas e interferindo em seu cotidiano, a experiência de dor e olvido que a Ilha nos trouxe, por isso chamamos a performance de *Onde? Ação nº 2*. Trabalhamos na performance, assim como no espetáculo, a relação das mulheres com as cadeiras vazias, cadeiras de pessoas ausentes. No final da ação, durante alguns minutos, as mulheres evocam os nomes dos desaparecidos políticos do Brasil. É preciso, uma vez mais, reafirmar nosso devir histórico:

> A afirmação de que somos herdeiros de uma cultura de resistência no passado e de uma cultura de militância só pode ser afirmada também na medida em que nos reconhecemos como herdeiros daqueles que lutaram no período ditatorial brasileiro a fim de podermos respeitá-los, admirá-los, criticá-los, diferir deles mas, sobretudo, tê-los em nós como influência e inscrição histórica. Dificilmente o faremos se não pudermos compreender minimamente o abismo em que foram colocados e de onde muitos voltaram e muitos lá pereceram. A luta para resgatá-los não é outra, senão a da refundação de nosso devir histórico. Uma cultura da memória será, portanto, interminável, infinita. Como tal, ela se saberá atuante e viva somente a partir de suas produções incisivas presentes nos memoriais, intervenções artísticas, debates intelectuais, testemunhos e sentenças em torno dos quais muitos militantes se movem na produção de uma cultura viva, longe do soterramento e silenciamento. O que ela nos permitirá compreender e dizer refará, pouco a pouco, a teia de significados que permitirão nosso próprio aprofundamento político e o da democracia frágil e defeituosa em que ainda vivemos (ENDO, 2010, p. 22-23).

Poder nomear um a um, os nomes dos desaparecidos, e espalhar ao vento pequenos papéis com suas biografias, foi a forma poética que encontramos para provocar rupturas no cotidiano da cidade e questionar: Onde? Onde estão? Onde está Heleny Telles Ferreira Guariba? Onde está João Carlos Haas Sobrinho? Onde está Dinalva Oliveira Teixeira? Onde está Osvaldão? Onde estão os mais de 240 desaparecidos da ditadura? Onde está Amarildo Dias de Souza? As feridas continuam abertas.

***Marta Haas** é atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão.** Porto Alegre: Fumproarte, 1997.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cuerpos sin duelo:** Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Escenarios liminales.** Teatralidades, performatividades y políticas. Buenos Aires: Actuel, 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2009.

ENDO, Paulo César. O Debate Sobre a Memória e o Corpo Torturado como Paradigma da Impossibilidade de Esquecer e do Dever de Lembrar. IN.: SANTANDER, Carlos Ugo. **Memória e Direitos Humanos.** Brasília: LGE, 2010, p. 15-23

FLORES, Paulo; FARIAS, Tânia. Ói **Nóis Aqui Traveiz: poéticas de ousadia e ruptura.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Ritual** (do Introduction to Performance Studies). In.: LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TAYLOR, Diana. "Usted está aqui": el ADN del Performance. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios Avanzados de Performance.** México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 401-430

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Aos que Virão Depois de Nós, Kassandra in process: a criação do horror.** Porto Alegre: 2002. DVD. 65 min.

Performance *Onde? Ação nº 2* em frente à Delegación Policía Federal de Neuquén, centro de tortura e detenção de presos políticos durante a ditadura militar na Argentina

a trajetória de um encenador dialético

Edelcio Mostaço*

A primeira vez que vi Fernando Peixoto foi na pele de Abelardo II, o traiçoeiro alter-ego de Abelardo I em *O Rei da Vela*. Fui impactado fortemente pelo espetáculo e sua figura se sobressaía. Eu tinha uns 15 ou 16 anos e nem poderia imaginar que dali há alguns anos seria seu aluno na ECA-USP.

Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto, seu nome de batismo, nasceu em Porto Alegre, em 19 de maio de 1937, filho de uma família de operários. O pai lhe conseguiu uma bolsa de estudos num colégio jesuíta, um dos melhores da cidade, de modo que pode desfrutar de uma educação sólida e voltada para a matemática, as ciências e o exercício do raciocínio. Além disso, o colégio era forte em línguas, o que lhe permitiu conhecer o inglês e o francês com profundidade suficiente para ler revistas. E ele lia muito, sobretudo as de cinema. Fernando era apaixonado pelo cinema e considerava o teatro uma expressão velha e chata, algo de que fugia mesmo quando seus pais queriam levá-lo arrastado para algum espetáculo.

Desde os primeiros anos da adolescência frequentou o Clube de Cinema de Porto Alegre e andava com dois livros debaixo do braço: *O cinema, sua arte, sua técnica, sua economia*, de Georges Sadoul e *Tratado de realização cinematográfica*, de Kulechov. Além de bíblias, tais obras seriam suas referências mais sólidas no campo da prática, isto é, se um dia houvesse prática, pois na capital gaúcha da época as câmeras cinematográficas eram contadas nos dedos de uma só mão.

Em suas memórias, Fernando registra o dia em que, forçado a acompanhar uma tia ao teatro, assistiu *A Verdade de Cada Um*, texto de Pirandello montado pelo Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, uma verdadeira revelação que lhe abriu os olhos para o palco. Havia um teatro inteligente e esse poderia ser o caminho para um dia ele chegar ao cinema. Alguns meses depois essa alternativa se concretizou e ele foi incluído no elenco de *Os Holandeses no Brasil*, uma montagem dos padres jesuítas. Fernando fazia um dos traidores e se saiu bem da empreitada, o que o levou a fazer contato com outros círculos de pessoas ligadas ao teatro da cidade, especialmente o casal Carlos e Olga Reverbel, à frente de um ativo grupo amador de importância no Estado e que nele viram uma promessa: era inteligente, bem informado e escrevia bem.

Em *Na Selva das Cidades*, Teatro Oficina, 1969

Leitura de *A Semana* com Dulce Muniz em 1972

Um Grito Parado no Ar, 1973

Aos treze anos de idade ganhara sua primeira máquina de escrever e passara a tamborilar no teclado com apenas dois dedos, hábito no qual adquiriu destreza e não se libertou mais durante toda a vida, para registrar em fichas toda a escalação técnica dos filmes que assistia e com as quais formava um arquivo pessoal. Lia a coluna do crítico de cinema P. F. Gastal e, desse modo, pensava ir se enfronhando cada vez mais no meio cinematográfico. Em 18 de abril de 1957 saiu publicada no *Correio do Povo* sua primeira crítica sobre cinema, abordando o filme *Um Lugar ao Sol*, de Georges Stevens, empurrão este convenientemente empreendido pelo casal Reverbel, convencido de que ele poderia ser um talento na nova atividade, uma potencial promessa de renovação para a cultura da capital gaúcha. Um ano depois, já com dezoito anos, deixou o cinema e passou a assinar uma coluna de crítica teatral na *Folha da Tarde*, outro jornal do mesmo grupo.

Segundo ele, defendia princípios estéticos considerados, anos depois, como "estética do vento e da frescura", um corolário de afirmativas abstratas, mas que lhe permitia frases de efeito e argumentos suficientes para encher as laudas semanais de sua coluna. Suas maiores polêmicas foram com Maximiliano Weissheimer, líder de um grupo amador "cultural", que encenava coisas como *Dona Xepa* ou *Maria Cachucha* em creches, escolas e paróquias da cidade. Fernando, bem como seus companheiros, ao contrário, estava ligado no TBC e na renovação estética que provinha de São Paulo, de modo que oposições "de qualidade" se interpunham entre aqueles antiquados senhores e senhoras que faziam teatro por filantropia e os jovens estudantes, estimulados por outras referencias culturais. Fernando foi um dos que atacaram Jayme Costa, velho ator da velha escola, quando levou a *Morte de Um Caixeiro Viajante* à cidade.

Naquele final da década de 1950, as atenções gerais estavam voltadas para *Eles Não Usam Black-Tie*, encenada no Teatro de Arena, uma verdadeira revolução sobre os palcos. Fernando era integrante do Teatro do Estudante, tendo como companheiros Antônio Abujamra e Cláudio Heemann, colegas com os quais passava as tardes no instituto Cultural Brasil-Estados Unidos aprendendo inglês e tomando coca-cola. Como ator, após ter sido bilheteiro, contrarregra e iluminador, ele debutou numa excursão ao interior de *A Corda*, substituindo Abujamra, de smoking e tomando gin tônica, sob a direção de Silva Ferreira e também na pele de Juquinha, o intrépido moleque de *O Noviço*, de Martins Pena.

Em 1956 Fernando entrara para a Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica. O Teatro do Estudante ficara para trás e um novo grupo, o Teatro Universitário da UEE, foi fundado por ele, Abujamra, Armando Piazza Filho e Nilton Carlos Scotti. Para a primeira temporada programaram *Feliz Viagem a Trenton*, de Thornton Wilder, *O Muro*, de Sartre e *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Achard, repertório ensaiado escondido nas salas da universidade, onde Sartre era tido como demônio. Foi nessa ocasião que assistiu *A Prostituta Respeitosa*, produção de Maria Della Costa excursionando pelo Sul e que, para viabilizar uma esticada até Montevidéu, contratou Fernando para uma ponta.

No ano seguinte, junto com a Comédia da Província, ainda com direção de Silva Ferreira, Fernando fez o primeiro coveiro e o primeiro ator de *Hamlet*, num grupo quase profissional que incluía gente de rádio, entre os quais, Wilson Fragoso e Lutero Luíz. Em 1958 foi fundado o CAD, um curso de arte dramática ligado à UFRGS dirigido por Ruggero Jaccobi, diretor italiano que se desentendera com o TBC e migrara para a capital gaúcha com a intenção de elevar o padrão do teatro local. Fernando entrou na primeira turma e, além do curso regular, frequentou o seminário de direção coordenado por Jaccobi. Além de amigos, Fernando e o italiano tornaram-se unha e carne, companheiros de noitadas e fundas incursões pelos labirintos da estética teatral. Com a atividade no jornal, os contatos de Jaccobi e mais sua propensão a fazer amizade com o maior número possível de artistas os mais variados, Fernando passou a integrar vários elencos que visitaram a capital gaúcha, tendo atuado em montagens do TBC (como *Leonor de Mendonça* e *Anjo de Pedra*), e conhecido várias figuras importantes do teatro paulista e carioca, como Sábato Magaldi, Augusto Boal e Flávio Rangel. Tais contatos o ajudarão, a partir de 1961, quando ele tenta, pela primeira vez, sair de Porto Alegre.

Nesse mesmo ano, ajuda a fundar o Teatro de Equipe, uma nova tentativa de profissionalização na capital gaúcha e encenam *O Despacho*, texto e direção de Mário de Almeida, em cujo elenco estava Ítala Nandi, uma jovem da cidade de Caxias que ele conhecera alguns meses antes e que fazia um curso de contabilidade em Porto Alegre. A paixão entre os dois foi arrebatadora e se casaram no meio da temporada de *O Despacho*. Nesse momento, entre aulas de teatro no Colégio Israelita Brasileiro, viagens ao Rio e São Paulo e um curta metragem

Vassah: A Dama de Ferro, com Ítala Nandi, 2001

No Prêmio Molière 1973, Osmar Rodrigues Cruz, Fernando e Gianfresco Guarnieri

como ator (ao lado de Paulo Cesar Pereio e Lineu Dias), Fernando deu longa entrevista a Sábato Magaldi, agora em São Paulo, sobre o teatro gaúcho, o que o levou, dias depois, a conhecer José Celso Martinez Corrêa. A inclinação de Fernando era integrar-se ao Arena, mas foi convencido por Zé Celso a tornar-se seu assistente. Fazia algum tempo já que Fernando entrara para o Partido Comunista e, após várias confabulações, decidiram que seria melhor ele integrar-se ao Oficina, numa tentativa de arregimentar novos militantes. Após todos esses acertos, em 1963, ele e Ítala se mudam para São Paulo e passam a integrar a direção administrativa do Oficina, ele como ator e ela como administradora do grupo.

Vou me concentrar em alguns aspectos ligados ao desenvolvimento de Fernando como encenador, um enfoque pouco explorado em sua biografia, embora tenha sido aquele no qual mais se empenhou.

A primeira direção de Fernando foi *Matar*, de Paulo Hecker Filho, ainda com supervisão de Ruggero Jacobi e exame de seu curso de direção em 1959. Em seguida, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, montado com o Teatro de Equipe em 1961. A primeira, embora restrita ao público do CAD, quase causou um escândalo na cidade, pois o autor era um homossexual e uma viva discussão se abriu em torno da montagem; e a segunda, recheada com músicas de protesto, foi idealizada por ele dentro da estética do CPC, a grande referência da época em relação a um teatro político e socialmente empenhado. Porto Alegre não teve um CPC, de modo que suas teses surgiram aqui e ali, dispersas entre muitos artistas da capital gaúcha.

Quando o Oficina estava levando à cena *Os Inimigos*, em 1966, Fernando foi pela primeira vez à Europa. Nessa viagem por vários países europeus, ele tomou contato com duas experiências teatrais decisivas: o trabalho de Planchon com o TNP e o de Manfred Wekwert com o Berliner Ensemble.

O que aqueles dois encenadores faziam com Brecht nada tinha a ver com o que ele pensava ou o que se fazia no Brasil com o autor de *A Exceção e a Regra*. Planchon empregava cenários luxuosos e metafóricos, seu *Galileu Galilei* era pontuado por cortes de luz que remetiam diretamente à narração cinematográfica; Wekwert dirigira *O Círculo de Giz Caucasiano* com ampla utilização do palco giratório e sua *Mãe Coragem* era inteiramente pontuada por cortinas e inscrições que remetiam aos letreiros do cinema mudo. Essas foram as impressões mais fortes que ficaram para Fernando, ele que estava pensando seriamente em largar o teatro naquele momento.

E foram, também, os temas mais vivos de nossa primeira aula no curso de direção. Fernando entrou como professor da ECA em 1973, para orientar o último estágio do curso. Eu e Tereza Thieriot fomos seus alunos naquele ano, em que a escola estava passando pela experiência dos ateliês. Brecht era o assunto preferencial de nossas aulas, embora nosso tema fosse a dramaturgia brasileira. Três anos antes Fernando havia escrito um volume sobre o autor alemão para a José Álvaro Editor, o que o obrigou a rever ou conhecer toda a sua obra; coisa que, aliada à sua experiência de estágio junto ao Berliner Ensemble o habilitava como o melhor conhecedor do autor no país. Naquelas alturas ele já acumulara algumas direções, tanto dentro do Oficina quanto fora, de modo que suas aulas eram sempre preenchidas com informações práticas e teóricas.

Eu sentia, nas entrelinhas, que ele estava revivendo comigo, em certa medida, a mesma relação estabelecida com Ruggero Jaccobi em sua juventude. Nossos encontros fora da sala de aula começaram a se intensificar e eu ia a seu apartamento na av. Paulista com frequência. Ele ali possuía um rico acervo de discos, filmes, fotos, cartazes, objetos, além de livros de Brecht que provavelmente nenhum outro pesquisador brasileiro dispunha naquele tempo. Entre essas preciosidades encontrava-se um disco com o depoimento de Brecht à Comissão de Assuntos Anti-Americanos, uma rara gravação que lhe fora presenteada por Eric Bentley, o notável crítico inglês radicado em Nova York. Várias vezes ouvimos essa gravação e ele me traduzia trechos significativos, onde Brecht nitidamente se fazia de desentendido frente às perguntas dos senadores, um estratagema muito inteligente para se esquivar de questões decisivas frente às quais ele tergiversou e desconversou. Fernando se empolgava com essa demonstração de inteligência, um expediente que apenas aqueles que estão em grande perigo sabem cultivar. No fundo da situação, eu percebia que aqueles exercícios de escuta tinham algo de aprendizado pessoal para Fernando, uma vez que ele poderia ser preso a qualquer momento.

A terceira encenação de Fernando ocorreu em 1968, no Oficina, num momento em que Zé Celso esta-

Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra, 1980

va ocupado com *Roda Viva*, no Rio de Janeiro. Fernando colocou Ítala no papel central de *Poder Negro*, um texto de Le Roi Jones ambientado num vagão do metrô de Nova York. Lula é a prostituta loura que atrai Clay, um jovem negro e, após explorá-lo em vários aspectos, acaba matando-o a facadas. A peça é uma violenta denúncia contra o racismo e Ítala foi conduzida por Fernando a um desempenho crivado de efeitos sadomasoquistas, uma perturbadora exploração daqueles limites entre o asco e a perversão. A trama nada possui de brechtiana, mas Fernando a circunscreveu num ambiente externo ao vagão que remetia, todo o tempo, às lutas antirracistas que há décadas ocorriam nos EUA, conseguindo assim uma justaposição de efeitos catárticos e distanciados.

Segundo ele, a falta de dinheiro impediu de contarem com projeção cinematográfica durante todo o tempo, como era sua intenção inicial. Mas efeitos de corte e travelling foram conseguidos na narrativa de encenação, através da iluminação e do palco giratório do Oficina.

Em 1969 o Oficina passou por uma aguda crise interna. O elenco estava dividido em dois blocos, os "representativos", formado pelos atores mais antigos na companhia, e os "novos", remanescentes do coro de *Roda Viva* aproveitados nas montagens de *Galileu* e *Na Selva das Cidades*. Em Belo Horizonte essa crise chegou ao ápice, quando Ítala foi arremessada nua sobre a plateia por dois integrantes do coro e sofreu vários ferimentos. Não apenas a temporada de *Na Selva das Cidades* foi suspensa como os problemas internos levaram o coletivo a uma divisão de trabalho. Já separada de Fernando, Ítala estava casada com André Faria, um cineasta que estava produzindo um filme a ser rodado em Florianópolis. Zé Celso acabou ficando com a direção de atores nessa produção e, desse modo, Fernando ficou incumbido de produzir um novo espetáculo no teatro. Sua escolha foi uma parceria com Gianfrancesco Guarnieri, que abandonara o Arena, em torno de *Dom Juan*, texto de Molière.

O texto foi virtualmente desmontado por ambos, interessados em produzir uma ópera-rock com aquele tema, inteiramente modernizado com referências de época. Estávamos no auge do movimento hippie e, no ano anterior, o Brasil conhecera a montagem de *Hair*, o primeiro nu coletivo em nossos palcos. Flávio Império foi chamado para idealizar a ambientação e os figurinos. Na ocasião, Fernando escreveu um texto de justificativa para a produção: "Decidi encenar *Dom Juan* quando escutei o último disco dos Rolling Stones [*O Banquete dos Mendigos*]. (...) *Dom Juan* me interessa como símbolo do protesto, do desafio apaixonado e vigoroso, da contestação, força poderosa da juventude do mundo inteiro. (...) O espetáculo do Oficina é o resultado de nossa opção feita diante do texto de Molière. Quase todas as cenas da peça permanecem, algumas reduzidas ao essencial, outras integrais. (...) Não me interessa montar um espetáculo cultural, no sentido vago e francês da palavra. Não me interessa a forma de Molière, mas seu espírito combativo, participante, denunciador. (...) O espetáculo depende diretamente do som do rock. Foi uma consequência direta da nossa compreensão do personagem em termos de hoje."

A encenação transcorria em torno de uma enorme mesa, supostamente o castelo do libertino, onde um coro frenético e agitado, debochado e seminu, se incumbia de materializar cada uma das figuras evocadas. Com o conjunto Os Brasões ao fundo, as estridentes guitarras elétricas pontuavam a celebração, anárquica, orgiástica, nada brechtiana. Para Fernando, o espetáculo foi um "necessário mergulho no caos". Ou seja, sua resposta pessoal frente à crise enfrentada pelo Oficina e também o resultado de sua longa estada nos EUA no ano anterior, tomando contato com a contracultura e a potência dos grandes movimentos sociais que varriam o país. Sua crença na racionalidade e seus compromissos com a dialética social foram fortemente abalados. Mas, talvez, ele não tivesse sobrevivido sem esse vômito e sem esse intenso confronto consigo mesmo.

Ao refletir sobre seu percurso enquanto diretor, Fernando anotou: "Em *Matar*, eu descobri, quase instintivamente, o embrião de um processo de trabalho, a necessidade de misturar o realismo e a teatralidade. Com *Pedro Mico* me confrontei diretamente com uma temática social, procurando transformá-la numa reflexão política. Com *Poder Negro* tentei uma ampliação mais nítida, utilizando com mais segurança a imagem cênica, abordando uma problemática mais vinculada ao terceiro mundo e suas lutas pela emancipação. *Dom Juan* foi um projeto rigoroso, (...) a oportunidade de exorcizar meus fantasmas pessoais, numa descompromissada pesquisa de linguagem cênica, foi um vômito, (...) marcado pelo carinho e pela saudade (...), em certo nível foi minha primeira direção em teatro".

1971 foi um ano difícil para ele. Tanto do ponto de vista pessoal quanto político. Aproveitou para escrever, estudar, repensar sua vida e seus projetos. Dirigiu uma montagem escolar de *O Processo de Joana d'Arc* na EAD, retornando a Brecht, em 1972, mesmo ano em que, com os remanescentes do Núcleo Arena, monta *A Semana – Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*, texto de Carlos Queiróz Telles organizado como uma grande criação coletiva, na qual o magnífico cenógrafo Hélio Eichbauer colaborou com intensa criatividade. A ocasião era apropriada: a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna serviu para fazer uma reavaliação do tropicalismo e o espetáculo fazia um contraponto, aqui e ali, à montagem de *O Rei da Vela*, da qual ele e Hélio haviam participado.

Quase simultaneamente, no grande palco do Teatro São Pedro, monta outro texto de Queiróz: *Frei Caneca*. Othon Bastos defendia o papel central e revelou-se o grande ator brechtiano que é, mediando com desenvoltura entre a aproximação carismática do mito que é a personagem, e um apelo ao *gestus* social introduzido em passagens chave, fazendo oscilar a percepção do público entre as razões teológicas e de fé e as políticas e revolucionárias que moviam a mesma criatura. O espetáculo era muito bom, mas o público não compareceu e ele saiu rapidamente de cartaz.

Como seu aluno, nesse momento, tivemos acaloradas discussões a respeito do tropicalismo; uma vez que ele recusava a postura antropofágica de Oswald em benefício da atitude integradora de Mário de Andrade, motivada, obviamente, pela fidelidade partidária de ambos ao Partido Comunista. Fernando falava cada vez mais em nacional-popular, e eu não entendia exatamente o que ele queria dizer com aquilo. Eu estava intoxicado com tanto Brecht e ansiava, confesso, tomar outros ares naquele momento. Mas no final do curso Fernando me fez uma proposta irrecusável: ser seu assistente de direção em sua próxima encenação, uma montagem de *Frank V*, texto de Dürrenmatt que seria produzido por Maurício e Beatriz Segall, naquele momento à frente do Teatro São Pedro. Aquela seria, pensamos então, a melhor maneira de eu vivenciar uma direção teatral e completar minha formação acadêmica participando de um trabalho prático. Os primeiros contatos e as primeiras leituras se iniciaram ainda em dezembro de 1972 e a produção deveria estar pronta até o final de março do ano seguinte. Gianni Ratto foi o cenógrafo e figurinista, Paulo Herculano o diretor musical e no elenco apenas 4 ou 5 nomes estavam escolhidos. Fernando e Maurício decidiram abrir um teste para encontrar os atores faltantes e, para espanto de todos nós, Renato Borghi se apresentou para preencher uma ficha. Ele acabara de sair do Oficina e tinha sido pai recentemente, de modo que não apenas ele como também Ester Góes foram imediatamente contratados.

Frank V pode ser tomada como uma resposta do autor suíço ao autor alemão em relação à Ópera dos Três Vinténs. Se na segunda o mundo é percebido pela ótica dos excluídos, na primeira é a fina casta de banqueiros que centraliza a ação: uma família podre, carcomida pelos vícios e toda sorte de trapaças que sustentaram, por três gerações, uma mesma elite no poder. No ensaio *Problemas do teatro*, Dürrenmatt faz uma espécie de elogio fúnebre da tragédia, argumentando que apenas o riso se sustenta em nosso tempo: um riso irônico, debochado e anárquico. Segundo ele, os poderosos só temem o sarcasmo e o grotesco. Estão aqui esboçadas as linhas mestras que impulsionaram a encenação de Fernando: fazer com que um texto não-brechtiano adquirisse todos os valores defendidos pelo mestre da dramaturgia não-aristotélica.

Maurício e Beatriz Segall ofereceram todas as condições para que a produção se completasse com luxo e qualidade artística: músicos em cena, tecidos de alta qualidade, smokings e fraques impecáveis para os homens e vestidos de fino corte para as mulheres. Segundo Fernando, tais itens materializavam, de um ponto de vista histórico, as relações de classe das criaturas cênicas; ou seja, ele agia como se estivesse na pele de Planchon dirigindo molierescas figuras aristocráticas. "Brecht não faria de outro modo", me dizia baixinho. E cuidava, aqui e ali, para que as interpretações adquirissem um almejado tom shakespeareano, solene. Esse aspecto também provinha de Brecht, quando vestiu a corja de mafiosos de *Arturo Ui* com mantos antes utilizados em *Coriolano*.

No elegante Teatro São Pedro a elite paulistana viu-se refletida no palco. Estávamos no auge daquilo que foi chamado de "milagre econômico", e toda a sociedade pertencente à FIESP não teve a menor dificuldade em perceber que era dela que a peça tratava. Na fábula, uma família de banqueiros mafiosos e

Matar de Paulo Hecker Filho em Porto Alegre, 1959

acostumada aos mais sórdidos expedientes para manter seu capital percebia, pouco a pouco, seus esforços ruírem e a bancarrota se aproximar. Até que o filho, retornando do exterior, traz a solução no bolso do colete: a estatização. E assim, agora associada ao Estado, a família salva não só a pele como, muito mais importante, a alta soma guardada no cofre. O lado satírico dessa situação não deixava de gerar risos nervosos na plateia, acostumada às comédias musicais edulcoradas e inconsequentes. Eu e Fernando, atrás de uma cortina, olhávamos ora a cena ora o público, conferindo um por um os efeitos das sarcásticas tiradas de Dürrenmatt. Ao final, diante das reações, ele me olhou e disse: "missão cumprida, Brecht deve estar acendendo mais um charuto".

No dia seguinte ele começou a ensaiar *Um Grito Parado no Ar*, com outro assistente. Eu voltaria para a sala de aula e para meu exame de direção. Mas voltamos a nos reunir perto de vinte dias depois, agora com o importante crítico francês Bernard Dort na plateia. Ele viera para palestras na ECA e, evidentemente, queria ver o espetáculo de seu amigo Fernando. Saímos juntos para jantar e pude ouvir o grande crítico elogiar a encenação de *Frank V*, para ele uma perfeita concreção da proposta dialética brechtiana. Para mim, aquilo foi o reconhecimento do processo criativo de Fernando Peixoto e a certeza de que era possível fazer no Brasil um teatro político tão avançado quanto o europeu. Não nos faltavam os meios expressivos, nem tampouco argúcia e inteligência para compreender onde estavam os verdadeiros problemas a serem enfrentados. Vivíamos, é claro, uma fortíssima Censura imposta pelo regime militar, mas não suficiente para calar consciências.

Se, sob a batuta de Fernando, *Frank V* havia se constituído num rigoroso teorema político-social equacionado com maestria, *Um Grito Parado no Ar* era o duro retrato da situação inversa: uma produção pobre, um texto raquítico, explorando a situação de penúria e sofrimento de um grupo teatral às voltas com as dificuldades para continuar trabalhando. Fernando e o elenco, todavia, souberam explorar o roteiro de Guarnieri com grande coragem e produziram um espetáculo tremendamente comunicativo com a plateia.

Creio que Fernando tenha, nessas duas realizações, efetivado aquilo que Bernard Dort insistia ser a tarefa da encenação – uma mediação entre o mundo fechado, particular do palco, e o universo fragmentado e incompleto da plateia. Ou seja, o fato teatral, enquanto concreção histórica, está de fato constituído no intervalo existente entre a cena e o público, naquele espaço potencial repleto de devires para o qual todas as intensidades confluem. Ali a história se concretiza, a representação se institui plena de potencialidades.

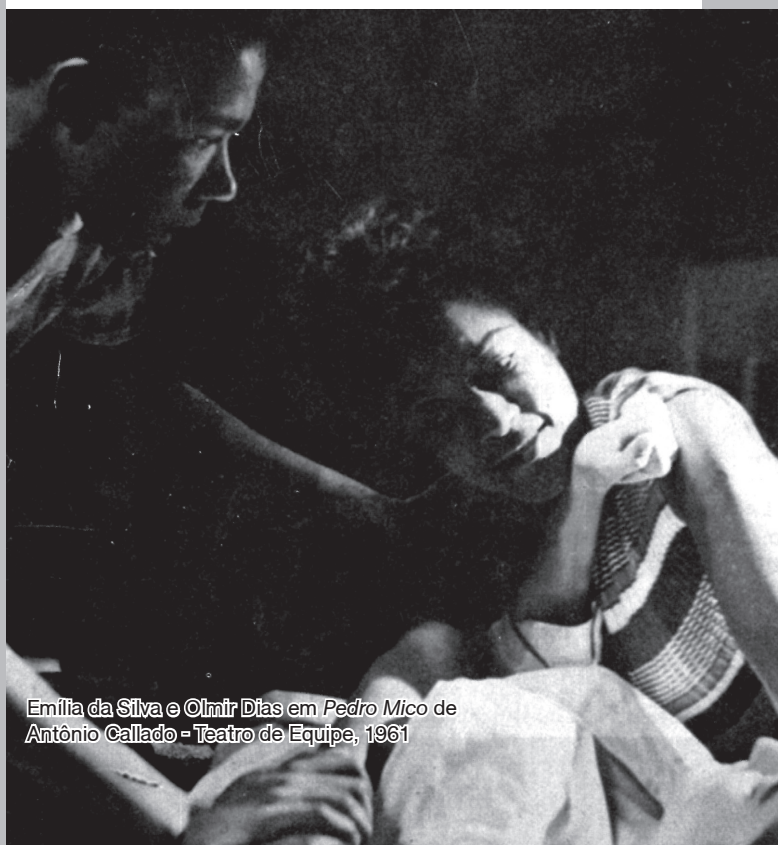
São as razões que me levam a avaliar *Frank V* como o pleno amadurecimento de Fernando enquanto encenador, onde teve de vencer, através da inteligência, da criatividade e da argúcia os desafios que o material dramatúrgico representava, voltado em outra direção. A partir dali ele estava pronto para desempenhar seu ofício com desenvoltura e inteiramente convicto de seus desejos artísticos, que vão aparecer logo na sequência, ao encenar *Calabar*, texto musical de Ruy Guerra e Chico Buarque, uma montagem complexa com quarenta atores em cena e um fio dramático esgarçado e pluriforme, uma cobra de vidro partida em mil pedaços. A encenação foi concluída com brilho, mas o público a ela não teve acesso, proibida pela Censura.

Fernando faleceu em 2012, após construir uma trajetória em que se destaca não apenas seu trabalho enquanto encenador de mais de 30 espetáculos como também seu perfil enquanto analista e teórico, autor de alguns títulos de grande importância na estante teatral brasileira. Como assessor das editoras Paz e Terra e Hucitec incumbiu-se de inúmeras traduções e especialmente o lançamento da obra completa de Brecht no Brasil. Em seus últimos anos trabalhou no INACEN, como assessor da presidência, função que o levou a percorrer inúmeras vezes o Brasil não apenas para supervisionar projetos como participar de mostras e festivais. Igualmente foi integrante da Escuela Internacional de Teatro de America Latina y el Caribe, fundada em Havana após um encontro promovido pela Casa de las Américas em 1987. Desde os anos de 1980 passara a integrar o Comitê Central do PPS e se casou com a cantora Ana de Holanda, irmã de Chico, até 1996.

Todas essas atividades o ajudaram a construir uma vida voltada para a arte e a cultura, mas também para a militância política, marcando seu perfil como um dos intelectuais mais sólidos do teatro brasileiro recente.

Blumenau, julho de 2014.

***Edelcio Mostaço** é pesquisador do CNPq. Professor na graduação e na pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina.



Emília da Silva e Olmir Dias em *Pedro Mico* de Antônio Callado - Teatro de Equipe, 1961

nossa ilha é um pequeno barco em movimento

Dividimos tarefas para que o Barco se mantenha firme contra a tempestade e o rio feroz que nos impõe...
Nosso sentimento de trabalho é o de "Recusa".
Navegamos... Recusamos...

Cleiton Pereira*

Contadores de Mentira estão em atividade desde 1995 pisando em terras inóspitas cuja pressão de uma região coronelizada poderia facilmente destruir qualquer ação ou movimento cultural. Porém, às margens, como um barco de papel que segue contrário ao rio feroz, aprendemos ao longo dos anos que essa força contrária é o que nos move e nos motiva a existir. Se optamos por Suzano é porque a cidade que hoje nos acolhe já foi dura. Se sob a pressão da política local mantemos um galpão mantido às nossas próprias economias e ali depositamos nossa energia é porque o caminho mais duro também nos dá posição, militância, politização e vontade de que aquilo que produzimos possa também contagiar outros ao nosso redor. Possa gerar movimento, possa gerar potência e transformação.

Olhamos nosso entorno, nossos fazeres e vemos o movimento da comunidade ao nosso redor e para ela produzimos também. Mantemos nosso Teatro Físico e também efêmero como um ato social de militância e guerrilha, pois há enfrentamento aos problemas crônicos da cidade e também as inquietações filosóficas, estéticas, políticas que movimentam nosso grupo há quase 20 anos. Em nossa cidade, assim como muitas outras no Brasil e na América Latina, grupos resistem sob a pressão dos poderes locais. A imagem de nossos "fazeres" é a de guerreiros que defendem sua terra, sua família, sua existência e seus ancestrais. Utilizamos a imagem do guerreiro que atira a lança com sua energia acumulada. É o equilíbrio de forças em tempos de barbárie. Por um contra fluxo ao gosto médio, por prestar serviços transformadores, por correr riscos, pela transformação da argila em imagens é que mantemos um espaço na cidade de Suzano, em São Paulo.

Espetáculo *O homem pelo Avesso* na Terreira da Tribo

Nosso sentimento de trabalho é o de "Recusa". Recusamos o automatismo, a pressão do tempo, os atiradores de facas, o caminho fácil. Recusamos...

O grupo Contadores de Mentira segue o fluxo de construção em longo prazo, com forte identificação com a sociedade através da Cultura desenvolvendo ações que possam contribuir para uma particular capacidade de se transformar verdadeiramente, relacionada não apenas ao fato de mudar, mas à vontade de permanecer íntegra com as próprias tradições. Entendemos que nossas constantes reviravoltas não são mudanças, mas uma maneira de dialogar com o tempo para proteger a própria identidade, uma estratégia para interrogar a História e proteger as manifestações Culturais.

Chamamos nosso teatro de "Celebração". Em algum momento na construção de nosso grupo percebemos nas manifestações populares, nas rezadeiras, nas celebrações religiosas, nas manifestações religiosas, nos terreiros, nas danças orientais, um fenômeno que nos tocava e nos perguntávamos por que aquilo nos envolvia, era o resultado de uma série de perguntas que ainda fazemos para justificar algumas de nossas escolhas. Em alguns anos percebemos uma dramaturgia em nosso corpo, às vezes estranho à formação tradicional de atores, mas com capacidade criativa inerente. Percebemos que era possível celebrar o tema e não apenas interpretá-lo na dramaturgia da razão. Optamos ao longo do tempo em celebrar a relação entre plateia, artistas, obra, instante. Percebemos que é possível contar uma história pela lembrança, pela imagem, pelo cheiro, pela dança, pela comida, pela cachaça,

pela sombra, pela escuridão, pela luz, pelo silêncio. Percebemos também que o público não precisa ser apenas observador, que é generoso ao nos dedicar algumas horas para o efêmero, para o encontro. Encontramos nas tradições também a ideia de que nosso ofício é próxima a do artesão. Somos artesãos teatrais. Assim, como o alfaiate, como o chapeleiro que trabalham incansavelmente para produzir um belo chapéu, uma calça. Celebração, Antropologia, Observação, Simbolismos, efêmeros, Brincantes, Potências, Corpos, quedas são eixos de nosso teatro.

Fazemos nosso teatro por necessidade, e antes de tentar transformar o mundo tentamos transformar a nós mesmos. Temos por princípio a recusa e o que nos move ainda são recortes, imagens, pequenas fraturas, e a consciência de nosso "caminho". Sabemos que arriscaremos para além do sucesso ou fracasso, e que seremos transformados de alguma forma. Sabemos que será um mergulho intenso, pois o que nos move são as mesmas questões que poderiam nos condenar à impotência criativa. O que nos move é desenvolver da técnica do ator à nossa organização interna, nossa ética ao modo de resolver os problemas econômicos, e sermos íntegros com a obra que ao longo dos ensaios nos indica que caminho seguir. Tentamos sempre encarar onde estão as nossas potências. Alguém que cozinha bem certamente poderá cozinhar em cena e compartilhar seu conhecimento, alguém que toca um tambor pode ser potência e irradiar a dança para outros. Público, Artistas, amigos, podem se sentir à vontade e contribuir para "desenterrar" os temas que estamos propondo ao longo da vida.

Espetáculo *O Homem pelo Avesso*

Há anos buscamos um diálogo de sobrevivência, crescimento, articulação e atitude entre cidadão e cultura. Nesses anos todos, um sentimento de recusa, de fluxo contrário ao pensamento de que apenas os grandes centros são produtores de cultura, de que é possível dialogar com a identidade de nossa região e para ela transformar nossas tradições tem nos motivado a ser residentes e resistentes em nossa região. É por este caminho que nos identificamos com muitos grupos ao redor do mundo. Há tempos meu grupo: "Contadores de Mentira" criou redes colaborativas com grupos parceiros. Essas redes nos ajudaram a encontrar criadores que vivem experiências de resistência e quanto mais percorremos percebemos que há muitas histórias que se confundem no Brasil e na América Latina. Histórias de grupos que atuam e recusam os "guetos", que a partir da precariedade desenvolvem estudos consistentes, que constroem um processo de formação contínua para toda a vida. Pensamos quais são os mestres que nos indicam onde encontrar o passado. Quais origens podem nos indicar um caminho mais doloroso e ao mesmo tempo transformador. Há anos viajamos e entramos nas sedes de grupos que resistem e existem. Com esta força adquirida com outros guerreiros, voltamos para nossa cidade oxigenados e fortalecidos.

Optamos em realizar nossos projetos pensando também no entorno onde produzimos ou apresentamos. Tentando entender aquele terreno, donde circulam outras histórias que podemos compartilhar. Uma imagem que define aquilo que fazemos é a de uma "cozinha" onde convidamos amigos e comunidade para trocar ideias e potências e multiplicar atitude, formação e os chamados "assentamentos" Culturais. Com esta atitude, em 2012 por consequência de anos de trabalho e pela crença de que é necessária uma casa para explodirmos um caldeirão cultural em nossa região alugamos um Galpão e nele colocamos nossa bagagem histórica construída através de nossa relação com a comunidade do Alto Tietê.

É um caminho... Da tradição de um grupo atuante, forte, inquieto... Mas qual é a nossa tradição? Podemos dizer que é a maneira em que fomos formados como grupo e como movimento. Nossa tradição aqui é entender nossa origem e o teatro que buscamos esses anos todos e de que forma sobrevivemos, de que forma praticamos e de que forma dialogamos com nossos parceiros e a comunidade em que vivemos. Mas também de que forma nosso trabalho propaga e faz pontes com outros territórios e de que forma fazemos travessias artísticas. De que forma sobrevivemos na margem contrária do rio. Isto aliado a um conjunto de manifestações estéticas, de linguagem, de criação, de coletivo.

“A Cada Pedra no Caminho... Respira e Salta...” (Comadre Fulozinha)

Isto precisa ser dito:

Na noite de sexta feira do dia 12 de abril de 2013 às 20h30, o Teatro Contadores de Mentira foi “invadido” por fiscais da prefeitura escoltados por policiais militares e civis além do advogado Dr. Gustavo Ferreira, identificando-se como responsável jurídico da Prefeitura Municipal de Suzano. De forma a nos deixar acuados e com medo fomos interrogados de maneira intimidadora sobre a documentação de funcionamento do espaço. Estavam presentes no local 07 (sete) integrantes do grupo Contadores de Mentira, atuante na área Cultural desde 1995. Não havia nenhuma atividade aberta ao público. Não tivemos a oportunidade de argumentação e não foi levado em consideração o fato de que o espaço já estava em adequação e com protocolo de aguardo de documentação, hoje o espaço é um dos raros na região a possuir Alvará e toda a documentação exigida por Lei, ao contrário de muitos prédios públicos municipais. O aparato policial militar e guarda civil municipal, contava com cerca de 10 viaturas, cerca de 20 homens armados com fuzis, cães farejadores, força tática além da CET, sob a alegação de que ofereceríamos alto risco de violência, lesão corporal e desacato aos fiscais de postura. Estava também presente na ação da Prefeitura a imprensa local, avisados com antecedência pela própria Prefeitura. Tivemos meia hora para a desocupação do espaço com direito a retirar nossos pertences pessoais e perecíveis. O prédio foi lacrado sob a acusação de que oferecia risco eminente. Saímos de forma pacífica, tristes, constrangidos desalojados como invasores de uma propriedade da qual temos contrato de locação e devido direito de uso. A comunidade do entorno, indignada nos viu ser retirados de forma humilhante do local. A mesma comunidade foi solícita e imediatamente tentou argumentar com os fiscais e o policiamento presente, mas foram impedidos de adentrar no local como desejavam. Mais tarde, fomos abordados pelo capitão da policia militar que nos disse que se sentia envergonhado, pois ele também foi usado como massa de manobra. Nosso teatro não oferecia “perigo e violência” conforme a informação recebida por eles.

No dia 13 de abril o grupo realizaria um uma ação entre amigos para angariar fundos para custear parte das adequações necessárias. Com o fechamento das portas do teatro na noite anterior, o grupo, motivado pela população do entorno que cedeu suas casas, utensílios, mesas, barracas e todo o apoio necessário realizou o evento BENEFICENTE na calçada das casas cedidas pelos vizinhos. Sensibilizados pela luta, pela necessidade e pelo repúdio ao ato abusivo e arbitrário da Prefeitura. Artistas, cidadãos, amigos, comunidade e setores organizados da sociedade se manifestaram por meio de redes sociais, e-mails, abaixo assinados, entre outros. A manifestação tomou proporções nacionais atingindo de maneira direta e/ou indireta mais de 30.000 (trinta mil) pessoas.

Espetáculo *Curra - Temperos sobre Medeia* na Terreira da Tribo

Por trás de nossas convicções e nossa militância existe sempre o contrário, o reverso.

No reverso do esforço que fazemos durante meses para praticar o RITO há um outro teatro a nossa volta cheio de pleonasmos e que pensa o teatro apenas porque se pensa que os significado das coisas vem das próprias coisas. Não. Essa é nossa recusa essencial, pois pra nós a criação não vem da harmonia absoluta. Vem da memória, e da necessidade de colocar o universo em um instante.

Celebramos... Caímos suavemente terra adentro... Mergulhamos nos passos que outros deram antes de nós. Assim encontramos nossos fazeres e aquilo que nos motiva (re)existir. Encontramos o ofício do artesão, dos pés descalços, do caminho mais torto.

Os Contadores de Mentira estão na ativa desde 1995. Sempre militamos e aprendemos cedo que era necessário se politizar, organizar e lidar finanças, dores, revoltas, quedas, cortes e também guerras para conseguir algo quase sempre efêmero. Descobrimos segredos que não nos revelamos e nos transformamos achando que estávamos transformando outros. Mas de fato, outros vieram, se foram e estão. Criamos raízes afora fincados em nossa cidade sem alarde.

Finalmente em 2012 criamos nosso assentamento e ali colocamos nossa história num momento em que os fantasmas de nosso grupo apareciam. Sem saber o poder que havíamos adquirido vimos nossas potências serem corroídas por nossos medos. Esfarelávamos em nossas verdades no momento em que misturávamos tijolos, sentimentos e pedras. No mesmo momento em que tudo parecia ter perdido o sentido pois em nosso assentamento ainda não tínhamos vivido o que precisávamos. Menos de dois meses depois o destino nos coloca de frente com o que somos. Vimos a Prefeitura Municipal fechar nosso teatro em atitude truculenta e violenta. Vimos os movimentos racharem e serem cooptados. Vimos a tomada de posse daquilo que havíamos construído. Vimos carros alegóricos e tanques militares desfilando a soberba dos “Reis Nus”. Vimos o quanto nosso silêncio produz muito barulho.

Recusamos o rio feroz que tentava nos impor seu fluxo. Sim, somos barcos de papel sobrevivemos a estes tempos do outro lado da linha, na margem. Nos apoiamos nos grupos fora do centro que vivem em condições precárias e que assim, como nós mantém suas tradições e continuidade. Nos identificamos com grupos da América Latina que produzem teatro para não morrerem e sabem que podem morrer se produzirem. Nos identificamos com mulheres que choram porque roubaram seus filhos, seus pais, seus irmãos. Nutrimos o sentimento que nos causam os cantos negros, caboclos, indígenas e neles encontramos a luta e a perseverança para continuar com nosso ofício dolorido. Reconstruímos paredes de tijolos que podem derrubar, mas mantemos nossos jardins indestrutíveis.

Foi quando achamos perdidos nos escombros a nossa própria história. a coragem que nos faltava. Reabrimos nosso teatro e dançamos felizes em nosso terreiro. A casa está aberta. A cozinha funciona. Banqueteamos o encontro.

Não há relato possível para definir o massacre que hoje ainda acontece de forma obscura, fascista, preconceituosa onde residem poderes, igrejas e hipocrisia. Canudos foi uma árvore seca, cheia de espinhos e torta demais para o Brasil que ainda se esconde em seu conservadorismo. Manter nosso teatro, lidar com os problemas econômicos, aprender a organizar e lidar com nossas próprias potências nos colocou de volta na estrada. Aprendemos com aquele povo que nos deixamos queimar, mas não nos rendemos à bala do inimigo.

Ao encontrar tantos ossos, podemos apenas pensar na dor que tiveram e na coragem que nossa geração parece perder. Ao encontrar tanto brio, resolvemos saltar no vazio e deixar os arranhões nos construírem. Queremos ser dignos de que nossos ossos serão lembrados e celebrados. Em memória aos tantos bravos guerreiros que foram decapitados em Canudos, celebramos o rito e mandamos à fava o preconceito e a inquisição conservadora.

(Re)existimos todos os dias pelos caminhos mais difíceis... Pés descalços... Celebremos...

Danielle Santana no Espetáculo
Curra - Temperos Sobre Medeia

Um Ator Sob a Tempestade

Nosso corpo dói. Nossa alma debate-se para libertar-se. Há potência correndo em nossas veias. Não dominamos. Estamos num salto na escuridão. Arranhamos o corpo. Não há queda bruta muito menos chão.

Os Deuses se divertem com nossos corpos. Quebram-nos os dentes. Quebram-nos a espinha dorsal que nos sustenta. Arrebentam os nossos sexos. Perdemos a condição de gênero. Perdemos o sentido de direção. Caímos exaustos no chão. Diluímos nossa existência numa pequena argila moldável. Então nos acariciam e nos colocam na rota.

Emergimos potentes, puxando o arco para soltar a lança. Ali ficaremos em estado de alerta. É quando atuamos.

Há nos Contadores de Mentira uma natureza de criação que evoca quase sempre nossos ancestrais. Quase sempre partimos da natureza histórica, tentando desenterrar ossos que nos possam sustentar ao longo do processo de criação. Não temos pressa e não dividimos um trabalho do outro. É um caminho que liga um percurso ao outro dando continuidade e transformando a obra ao longo dos anos. Queremos dizer com isso que lutamos para que nossos trabalhos e a condição do ator sejam uma ação única onde o resultado pode interferir na estética de trabalhos já construídos. Ao longo dos anos, estamos criando uma única obra realizada sob as condições de uma trama complexa que nos exige sacerdócio. Não há finalizações, portanto são jardins que devem ser cuidados para que não sejam devorados pela natureza. Entendemos ao longo dos anos que para manter a obra viva precisamos colocá-la sempre sob o risco da morte.

Entendemos o ator como ato de sacerdócio. Estamos a serviço numa luta contra o próprio ego. Criamos a prisão do treinamento para sermos dignos de nos libertarmos. Um personagem não pertence a ninguém e deve ser tocado por todos. Devemos limpar o chão que nosso companheiro irá pisar, para entender como seus pés se movimentam. Ao tirar a roupa para o público sinto-me patético porque de fato isto não me deixa nu. Assim vejo tantos outros em minha volta. Antes de tirar a roupa, é preciso ficar nu. Para ficar nu é preciso encontrar a mão do outro.

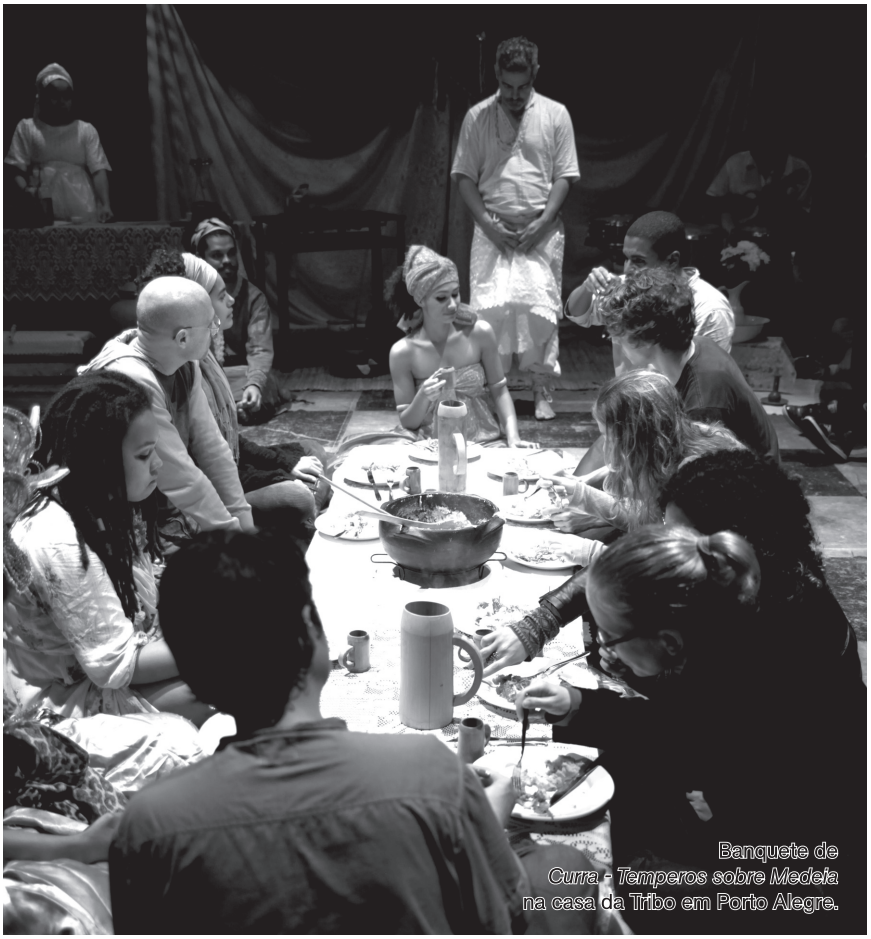
Também lutamos contra nossos reversos. Lutamos para que atores sejam potentes, descubram suas naturezas e se entreguem. O mesmo companheiro para o qual dedicamos força pode nos levar ao naufrágio. Portanto não é um ato isolado de construção. Precisamos ter a capacidade de olhar para nossos órgãos internos, mas também encontrar rins, coração, veias, ossos de nossos parceiros. Quando o parceiro é frágil somos exigidos a utilizar uma força descomunal para sermos o mesmo movimento no mesmo barco.

Somos Samurais e lutamos no contra fluxo produzindo numa cidade inóspita. Ela nos revela e nos coloca na posição de militantes para além da cena. Isto nos exige disciplina e força. Exige-nos lutar também contra o preconceito fascista, religioso e político. Exige-nos lutar contra o fluxo das universidades que nos colocam numa posição abaixo porque escolhemos outro caminho de aprendizado. Optamos pelo caminho mais difícil interagindo com nossa memória. Voltamos às origens quando temos dúvida. Aprendemos com as lutas e aceitamos a tempestade, pois ela nos reforça a existência. É o caminho que nos interessa e nos transforma.

Nossa sala de ensaio é um ato de resistência porque pra estar ali precisamos colocar trincheiras, proteger-nos e colocarmo-nos em estado de alerta. Trabalhamos sob o acúmulo de energia samurai. Lutamos para utilizar o essencial e não desperdiçar energia. Para isto utilizamos o tempo e a ele nos agarramos. Pagamos as contas do espaço, lutamos para conseguir recursos, politizamos, militamos, tornamo-nos fúria e também pacificadores. Chegamos à sala de ensaio exaustos com tantas exigências do mundo. Hoje percebemos que nosso corpo também é movido pela nossa necessidade de (re)existir. Nossa exaustão transformada em combustão e explosão.

Os Deuses todos continuam nos colocando sob a trajetória das dores. Este é o nosso barco de criação. Quanto mais os Deuses nos quebram, mais nos transformamos em atuadores.

***Cleiton Pereira** é diretor e ator teatral e fundador da companhia Contadores de Mentira.



Banquete de *Curra - Temperos sobre Medeia* na casa da Tribo em Porto Alegre.

Breton e Trotsky

GRITOS DE LIBERDADE
ARTE, MERCADO E REVOLUÇÃO

Marília Carbonari*

Todo artista fazedor de arte, todo trabalhador da arte sabe, sente, entende que não temos liberdade plena na criação de uma obra se somos de alguma forma limitados pelas condições de circulação e de produção da mesma. Mas isso não ocorre somente no campo da arte: em todo trabalho criativo humano, seja nas atividades de subsistência, seja na inovação da forma do trabalho, a produção é sempre determinada pelas relações econômicas, sociais e políticas de uma época.

Walter Benjamin, escritor alemão, em um texto de 1934 intitulado *O autor como produtor*, nos convida a inserir a questão da produção intelectual (a produção artística, mesmo a mais ligada à atividade física, é intelectual) dentro das relações de produção de sua época. Hoje, a questão apresentada por Benjamin permanece: como a produção artística se situa ***dentro*** das relações de produção de nossa época? Responder essa questão sem dúvida carece de uma investigação minuciosa que ultrapassa este ensaio. Nele, ouviremos as vozes de alguns artistas e lutadores da mesma época em que Benjamin escreveu seu artigo e que também refletiram sobre a mesma questão.

UM MANIFESTO QUE CONVOCA

O contexto da década de 30 apresentava um acirramento crescente da luta de classes em todo o mundo. O crescimento do fascismo na Alemanha, a formação do stalinismo na URSS e o capitalismo pós-crise de 29 nos Estados Unidos se apresentavam como um terreno perigoso para o florescimento artístico.

Em 1938, André Breton (poeta surrealista francês) e León Trotski (dirigente da Revolução Russa e do Partido bolchevique exilado no México) redigiram o **Manifesto por uma Arte Revolucionaria e Independente.** O documento também foi assinado por Diego Rivera (muralista mexicano). O manifesto convoca a união de todos os artistas que, diante do fascismo, do stalinismo e do capitalismo, estavam comprometidos com a revolução socialista.

Diego Rivera e Frida Kahlo em manifesto

Esse chamado parte de uma reflexão sobre a situação da produção artística diante do contexto da época. Para tanto, começa com um "alerta":

> **1)** Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável. (BRETON, 1985)

Já no final da década de 30 se fazia evidente crescente apropriação utilitarista da produção artística por meio do Estado tanto na Alemanha fascista de Hitler quanto na URSS que se burocratizava com Stálin, embora sejam esses contextos absolutamente diferentes. O texto do Manifesto faz referência à mercadorização da arte no capitalismo, mas seu maior alerta é feito contra os perigos que ainda viriam de uma guerra envolvendo esses Estados.

Atualmente, o fascismo e o stalinismo não aparecem como modelos políticos prováveis para o próximo período. Porém, o desenvolvimento do capitalismo, sobretudo após a II Guerra Mundial teve, e tem ainda hoje, impacto direto na mudança do caráter da produção artística mundial. Se a industrialização da produção revolucionou o modo de vida, o mesmo processo pode ser observado em relação à produção artística com o desenvolvimento da indústria cinematográfica hollywoodiana, os musicais "estilo" Broadway, a privatização dos museus e o crescimento das galerias, e o processo de monopolização das gravadoras fonográficas em todo o mundo. Constatamos, pois, a hegemonia daquilo que Theodor Adorno e Max Horkheimer chamaram de indústria cultural.

O desenvolvimento tecnológico das décadas de 70 e 80 levou a mercadorização da arte a limites inimagináveis. Dialeticamente, o maior acesso à produção artística através da industrialização capitalista revelou uma interferência no caráter dessa produção, o que parece assemelhar-se ao uso utilitarista da arte nos Estados fascistas e stalinistas criticados no Manifesto. Insistimos: tal mercadorização não se deu exclusivamente no campo da arte, pois o capitalismo nasce do processo de mercadorizar tudo.

Breton, Rivera e Trotsky

DE 1938 PARA 2015

Poderíamos dizer que hoje não há um artista que não enfrente algum cerceamento de sua produção, seja no momento mesmo da produção, seja na fase de sua circulação. Diante disso, podemos perguntar: existe liberdade na criação artística? Quais seriam as soluções para os artistas

comprometidos com uma arte que rejeita os pressupostos mercadológicos? Como a vinculação da arte ao mercado afeta a produção, a circulação e a fruição da produção artística, hoje? Devem os artistas se organizar e lutar por condições dignas de trabalho? A arte é vital e socialmente indispensável ao desenvolvimento humano? Diante dessas questões de cunho objetivo para a existência e subsistência dos artistas-trabalhadores, talvez se faça necessário um reconhecimento histórico da luta de nossos companheiros da arte de outras épocas, assim como do modo como eles se organizaram para enfrentar esses desafios.

Em 1938, a intenção do Manifesto era criar uma Federação Internacional de Artistas Revolucionários e Independentes (FIARI). Entre outras questões, o manifesto coloca desde o início a preocupação com as condições mentais para a criação artística:

> **2)** Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma ideia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente, não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual. (BRETON, 1985)

Sabemos que tais condições mentais se traduzem em condições materiais que dariam ao artista liberdade de criação tanto em relação ao "objeto" artístico quanto em relação ao tempo necessário para cria-lo.

Por isso, o Manifesto se parece mais a um apelo, um chamado, uma convocação que se dirige diretamente ao seu interlocutor, como indica seu fragmento a seguir:

> **14)** Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos pelo mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos stalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. Uma tal união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária (FIARI) que julgamos necessário criar. (BRETON, 1985)

ARTE E MERCADO

Hoje, sob as "leis do livre comércio", observamos inúmeras limitações a essas condições mentais e materiais. Tendo prosseguido a desigualdade das riquezas na sociedade capitalista, a desigualdade de condições de criação artística se aprofunda com o desenvolvimento da indústria cultural que, num ambiente já elitizado da fruição artística, seleciona qual "tipo" de arte será oferecida para qual "camada" social.

A ideia de cultura de massas nada mais é do que a mercadorização da arte, a transformação da arte em objeto alienado do processo de produção e das relações sociais contidas nele. Esse processo de objetualização da arte pode esconder, nesse caso, uma alienação de suas propriedades artísticas. Como tudo no capitalismo, a arte também é mercadoria.

Nos últimos 200 anos, porém, as oscilações de lutas, as conquistas e perdas de direitos interferiram na forma como o mercado se apropria da produção artística e a dirige em seu campo de circulação. A liberdade do mercado existe hoje em porcentagens diferentes para cada "produtor" (artista): de acordo com faixas de consumo, "toda" arte é permitida, desde que possa ser consumida. Há todo tipo de consumidor; existem, porém, uns "tipos" mais lucrativos do que outros, o que define "quanto" de cada "tipo" de arte pode ser produzido. Segundo Karl Marx,

> A mercadoria é, antes de tudo, um objeto exterior, uma coisa que, pelas suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. Que essas necessidades tenham a sua origem no estômago ou na fantasia, a sua natureza em nada altera a questão. Não se trata tão pouco aqui de saber como são satisfeitas essas necessidades: imediatamente, se o objeto é um meio de subsistência, [objeto de consumo,] indiretamente, se é um meio de produção. (MARX, 1989)

Se considerarmos a arte como mercadoria que satisfaz necessidades ligadas à fantasia, a arte pode parecer resistente à sua mercadorização, já que a imaginação é, segundo *Vigotski,* uma função psicológica especificamente humana, relacionada à atividade criadora do homem, "a imaginação não pode ser considerada um *"divertimento caprichoso do cérebro",* mas sim uma função vitalmente necessária, que se encontra em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo ser humano, porque "*esta experiência é o material com que se constroem os edifícios da fantasia*[1]"[2]. Dialeticamente, pode ser justamente essa sua característica que facilita o esforço fetichizante da indústria cultural. A arte, ao tornar-se mercadoria – portanto, objeto morto –, é necessário ao produto artístico que ele aparente ser vivo para suprir as necessidades humanas da fantasia. O fetiche da mercadoria é exatamente o processo de fazer com que algo morto pareça vivo.

Assim como a mercadorização do atendimento médico, a restrição do direito ao transporte tornando-o uma mercadoria e a educação que se volta para o "mercado", a condição de mercadoria atribuída à arte coloca em cheque não somente a possibilidade (ou não) de acesso a essa necessidade (quando ela deveria ser um direito): ela afeta a própria condição de existência da arte. Diante disso, poderíamos perguntar: O que é arte? (do mesmo modo: o que é liberdade de ir e vir? O que é saúde? O que é educação?).

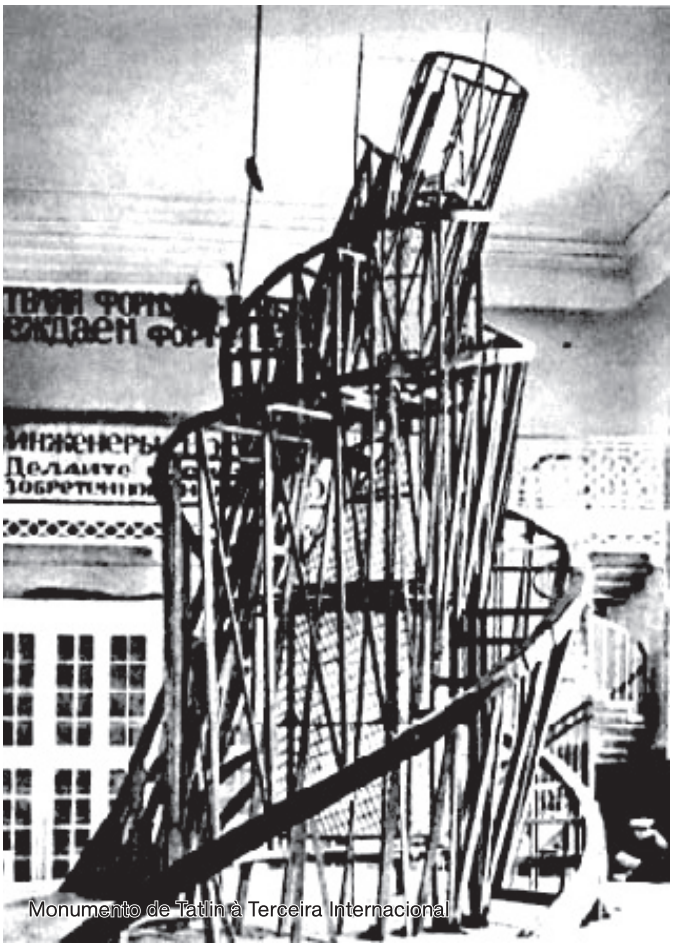
Não por acaso – com a retomada de crescimento do capitalismo na década de 70 e a "extinção" do comunismo na década de 80 –, as teorias pós-moderna proclamaram "o fim da arte", "o fim da história", etc. O processo de hegemonização do capital transforma todas as relações econômicas e sociais de uma época, e assim também a significação da arte e da história, em algo que pode ser questionado pela época posterior, pelo futuro.

REVOLUÇÃO

Seria preciso, sem dúvida, mais tempo e espaço para nos debruçarmos sobre as discussões apresentadas aqui a fim de tentar avançar nas questões apontadas. Podemos, porém, chamar a atenção para o final do Manifesto da FIARI, onde se aponta uma saída para a arte no "mundo da mercadoria": "O que queremos: a independência da arte - para a revolução, a revolução - para a liberdade definitiva da arte" (BRETON, 1985). Antes, porém, o manifesto indica uma possível tarefa a ser cumprida hoje, em nosso período de transição: a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior. (BRETON, 1985).

Hoje, como na época de Breton e Rivera, me parece que alguns desafios permanecem. A negação da arte pura e a luta pela liberdade de criação devem ser posturas dos artistas que sentem "por seus nervos" a necessidade de se unirem contra qualquer cerceamento econômico e social à criação artística. Porém, nessa luta os trabalhadores da arte não podem ver-se separados dos demais trabalhadores e, portanto, devem comprometer-se com a tarefa de libertar não só a arte, mas toda a sociedade, pois seria uma contradição pensar em arte livre sem humanidade livre. Avante!

***Marília Carbonari** é diretora de teatro. Atualmente trabalha com o grupo Labirinto de São Paulo e é professora de direção teatral na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).



Monumento de Tatlin à Terceira Internacional

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRETON, André [et al.] **Por uma arte revolucionaria independente**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

MARX, Karl. **O Capital**. Traduzido por Reginaldo Sant'Anna. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 79-93.

PEDROSA, Mario. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VYGOTSKY, L. S. **Imaginación y el arte em la infancia**. México: Hispánicas;1987.

[1] Vygotsky, L. S. Imaginación y el arte em la infancia. México: Hispánicas; 1987.

[2] Castro, Ana Luisa Manzini Bittencourt de. (2006). O desenvolvimento da criatividade e da autonomia na escola: o que nos dizem piaget e vygotsky. *Revista Psicopedagogia*, *23*(70), 49-61. Recuperado em 08 de janeiro de 2015, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862006000100007&lng=pt&tlng=pt.

ESPECIAL
Mostra Conexões para uma Arte Pública

a passagem do Ói Nóis aqui Traveiz pelo Rio de Janeiro

Rosyane Trotta*

Ilustração de Alessandro Müller

Finda a passagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz pelo Rio de Janeiro, permanecem o impacto das ações promovidas e a reflexão em torno da potência política que um grupo de teatro pode almejar quando concebe um projeto na esteira dos editais de cultura. O projeto "Mostra Conexões Para Uma Arte Pública" reuniu quatro grupos de diferentes estados em torno da discussão do tema, destinando a premiação no edital de produção de festivais, da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, à mostra que percorreu três cidades e promoveu a aproximação entre grupos parceiros.

No Rio de Janeiro, a sede do Tá Na Rua abrigou todas as atividades de sala, engajando os integrantes do grupo carioca em todo o processo, desde a preparação do espaço até a recepção do público. A particularidade mais notável do projeto reside no modo de vinculação que converte o participante em anfitrião, estreita as relações e o conhecimento mútuo, amplia a porosidade do encontro. A concepção, que se repetiu nas sedes do Pombas Urbanas (SP) e do Grupo do Beco (BH), entende que a exibição dos trabalhos cênicos deve alavancar diálogos estreitos e intensivos.

Na dinâmica da mostra, o grupo gaúcho pousa cerca de uma semana em cada cidade para apresentar seu repertório. O evento começa com a apresentação do grupo local e cada atividade da programação – espetáculo, performance, workshop, seminário, exercício cênico – é seguida de uma conversa com os espectadores, os atuadores e os integrantes do grupo anfitrião. Dessa forma, a mostra revela seu principal objetivo: que a cena gere reflexão, que a reflexão gere novos entendimentos, que por sua vez gerem ações, para além das diferenças artísticas.

DA CENA AO DEBATE

O espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* teve duas apresentações: na Praça Tiradentes (ligada à história cultural da cidade) e no Cais do Valongo (zona portuária por onde chegaram angolanos e congoleses trazidos como escravos). O diretor de teatro Caio Riscado e a atriz Marcela Bull comentam, respectivamente, a primeira e a segunda apresentações:

Na cena final do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, ao abrir os arquivos da ditadura e lançar - como numa explosão - milhares de pequenos papéis com fotos 3x4 vazadas e o nome e a data de desaparecimento, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz interfere no tempo e reconfigura o espaço da rua. O público, que começa a pegar os papéis do chão, vai notando, aos poucos, que todos são diferentes – e a quantidade de papéis espalhados pelo chão dimensiona o número de pessoas mortas pelo regime militar. Os papéis chamam a atenção dos transeuntes. O espetáculo acaba, a Tribo vai embora, mas eles ficam – fica o debate, fica a denúncia. Impressa na rua e movida pelo vento e pela chuva, a memória daqueles que foram silenciados pelo poder ganha corpo na ação da Tribo e segue interferindo na paisagem, borrando a trajetória dos que estão apenas de passagem. (Caio Riscado, Miúda – Núcleo de Pesquisa Continuada em Artes)

Ali, na apresentação do domingo, no Cais do Valongo, famílias inteiras e muitas crianças da comunidade vibravam junto aos atores numa mesma frequência. Misturar Marighella e Xangô é audacioso, tão refinado e ao mesmo tempo tão popular. Tão brasileiro, tão próximo, tão lúdico e tão real. O lugar cheio de memória incorporava agora a memória de cada um ali, de Marighella, que morreu lutando, de artistas como aqueles, que criam essa ponte e permitem essa conexão. O que se viu e se ouviu ao final, foi um silêncio enlutado. Quando os balões da liberdade sumiram pelo céu e os aplausos cessaram, como um grito, tudo o que se ouvia era silêncio. (Marcela Bull)

A dificuldade para conseguir a liberação das praças e o preço cobrado pela Prefeitura (setecentos reais por apresentação) adensaram o debate sobre Arte Pública. Apesar dos grandes objetos cenográficos, o espetáculo se desloca sobre rodas, não havendo palcos, arquibancadas ou qualquer equipamento fixo. Mesmo sendo uma apresentação gratuita e de finalidade cultural, o evento não se beneficiou da lei do artista de rua (Lei 5429/2012), porque o tempo de montagem foi somado à duração da apresentação – limitada a quatro horas pela lei. A regulamentação, consequência de uma luta legítima dos artistas populares, acaba se voltando contra o próprio artista, uma vez que, ao delimitar aquele que pode se beneficiar da lei, exclui tudo o que não se encaixa na definição.

O tema foi discutido no seminário da Mostra, com mesa redonda composta por integrantes dos quatro grupos parceiros – e, no Rio de Janeiro, acrescida do Centro de Teatro do Oprimido (CTO). A noção de "arte pública", que nas artes visuais vem designando aquelas obras exibidas nos logradouros urbanos, levantou a reflexão sobre o teatro de rua e seus aspectos estéticos, políticos e institucionais, mas também sobre o trabalho dos grupos junto aos cidadãos de seus bairros, tanto para a formação de público quanto para a politização das comunidades. Reunindo, na mesa e na plateia sentada em círculo, artistas de diferentes procedências, o seminário se assemelhou a uma reunião – em lugar de palestras, a troca entre diferentes abordagens do tema, sobre o qual todos os presentes tinham experiência e desejo de compartilhamento e busca de um entendimento em comum.

A atriz Brenda Jací e a bailarina Tânia Ikeoka, presentes ao seminário, comentam:

O seminário com representantes de grupos das três cidades sobre Arte Pública deixou claro que essa pauta não se restringe ao teatro de rua: a potência da arte hoje está vinculada à sua possibilidade de ser pública. O modo provocador e generoso com que o debate político foi colocado inaugurou uma vez mais o espaço plural de vozes e opiniões no qual a costura da rede de articulações cooperativas encontra fertilidade para geminação. (Tânia Ikeoka)

Como disse a atriz Tânia Farias, "nos entendermos através das nossas diferenças, das nossas singularidades." O encontro sobre Arte Pública, idealizado e realizado pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, se assemelha a um ato de solidariedade artística e política: se cada artista e grupo incluísse outros parceiros nos projetos que submete aos editais, talvez começássemos a experienciar a união tão

almejada de e para uma classe. Entre as questões debatidas no encontro, essa articulação deve acima de tudo, e prioritariamente, ser inclusiva e não deve ela mesma fazer o que a sociedade já faz com os artistas – selecionar por critérios comprometidos com interesses os mais diversos, forjando identidades que muitas vezes estão bem distantes de quem as carrega, porque inventadas e impostas por quem as formula. (Brenda Jací)

Auto de Natal com o
a Rua na Cinelândia

Dois exercícios cênicos criados pela Oficina Para Formação de Atores (Escola de Teatro Popular) e pela Oficina Popular de Teatro do Bairro Bom Jesus (Teatro Como Instrumento de Discussão Social), que tem lugar na sede do Ói Nóis e na Vila Pinto no Bairro Bom Jesus, suscitaram conversas sobre a pedagogia e sobre o modo como o grupo coletiviza a função da direção teatral. A performance *Onde? Ação nº 2* levou ao agitado Largo da Carioca, no centro da cidade, a dor das mulheres pelo desaparecimento de seus familiares, vítimas da ditadura militar brasileira.

Público do Seminário
Conexões Para Uma
Arte Pública

Estava um sol de rachar coco e os figurinos pesados e quentes me remetiam diretamente ao sufocamento dessas mulheres que esperam, e sufocam, e suplicam. A ação me arrebatou num lugar de questionamento sobre o que estou fazendo da vida que não vou gritar junto dessas mulheres. (Marcela Bull)

A desmontagem (gênero performativo em que o ator revisita seu processo de criação) *Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência* foi talvez a atividade de maior impacto junto aos artistas do público carioca presente. Cidade sede da televisão brasileira, o Rio de Janeiro cultivou ao longo de décadas a valorização do personalismo, o culto à celebridade e ao brilho individual. A poética de Tânia Farias caminha em direção diametralmente oposta, vinculando cada escolha ao coletivo de onde emerge a criação. Ao recuperar momentos-chave da construção de seus personagens, a atuadora não oculta o contexto em que eles se produzem: pelo contrário, enfatiza ora a linha de pesquisa, ora o embate criativo ou o diálogo entre forma e sentido. Ao mesmo tempo em que elabora a dramaturgia do ponto-de-vista da busca autoral e tem como superfície um único corpo, a desmontagem enfoca o coletivo enquanto via de relação entre o artista e o mundo. E é por essa via relacional que Tânia Farias transita da narrativa à subjetividade. Oscar Cornago, em *Atuar de verdade: a confissão como estratégia cênica* (Urdimento 2009), considera que na atuação como testemunho não é a palavra que importa mas a presença do corpo que faz "uma 'ponte' entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação 'real' do passado em tempo presente". Em *Evocando os Mortos...*, o passado se mostra menos importante do que a realidade da performance, uma vez que o corpo da atuadora, mesmo quando parece resgatar uma partitura da memória, se compõe ali, fora da obra teatral, para o presente. Como mostra o depoimento de Marcela Bull, a emoção experimentada pelo espectador advém muito mais do ato da revelação do que da recuperação do passado:

Seminário *Conexões*
ara Uma Arte Pública
a Casa do Tá na Rua

A energia da sala era quente e arrebatadora, e eu quase sufoquei de amor e admiração – boca aberta, queixo caído, sorriso bobo, coração palpitante – porque aquilo que se via ali era um trabalho potente de uma atriz despida de qualquer ego. Era uma mulher disponível, compartilhando experiências cênicas e de vida também. Entregar ali, de bandeja, tudo que se fez e se pensou e se estudou na criação de personagens é, no mínimo, generoso. Com precisão, nos apresentava partituras e depoimentos pessoais. Num misto de frieza e de emoção à flor da pele, incorporou Exu e chorou junto com o público ali presente a dor de Ofélia, a dor dela própria, a dor de todas as mulheres. É arrebatador sentir a vitalidade do ator em cena. E aquilo nem bem era cena. Sei lá o que era. Era pequeno, íntimo, e ao mesmo tempo enorme. (Marcela Bull)

O Amargo Santo da Purificação
com Ói Nóis no Cais do Valongo

Mais do que sua estética, sua pedagogia e suas obras, o que a "Mostra Conexões Para uma Arte Pública" trouxe ao Rio de Janeiro foram seus princípios de existência e atuação. Da cena ao debate, os atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz nos interrogam sobre a função do artista e sobre a potência de seu trabalho na relação com a sociedade.

***Rosyane Trotta** é diretora, autora, ensaísta, pesquisadora e professora na UNI-RIO.

A semana de atividades que o Ói Nóis Aqui Traveiz promoveu no Rio de Janeiro instaurou um espaço vivo de discussões. A performance Onde? Ação nº 2, a desmontagem Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência e o espetáculo O Amargo Santo da Purificação trouxeram o olhar do grupo sobre a opressão e o silenciamento. Como espectadora percebi ao longo da semana que não estava somente conhecendo as obras cênicas do grupo, mas estava sendo mobilizada por uma série de questões que envolvem o trabalho em arte. Esta imbricação fundamental entre arte e política nos trabalhos do Ói Nóis Aqui Traveiz fica evidente, desde a temática das obras, passando pela estrutura precisa e diversificada da programação até a envolvente atuação dos atuadores. A potência política do atuador em cena está intimamente relacionada à conscientização de seu estar no mundo, envolvendo aspectos da política institucional dos lugares de representação e principalmente aspectos de uma política dos afetos.

Tânia Ikeoka
Cia de Dança Teatro Xirê

Impressionante a forma com que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz capturou a plateia da Praça Tiradentes na tarde do dia 04 de dezembro para a encenação de O Amargo Santo da Purificação. Sem alardes, de surpresa, e pouco a pouco, os atores foram surgindo em cortejo dos dois cantos da tradicional praça no coração da cidade. Naquela tarde quente de verão carioca, o local era frequentado por transeuntes apressados, um pequeno punhado de artistas, e um grupo de mendigos, alguns bêbados e hostis. Com a gentileza de quem convida e não de quem impõe, e com a sabedoria daqueles que sabem esperar, os atuadores do Ói Nóis foram cativando e encantando aquela plateia heterogênea e trazendo todos para participarem da festa.

A força das máscaras e das pernas de pau, a beleza dos figurinos, e a atmosfera ritualística da dança e do canto invadiram o local e pegaram de surpresa até os mais rebeldes. Em pouco tempo, o bêbado que minutos antes tentara estragar a festa, agora, se rendia à beleza da encenação pedindo que os demais barulhentos se calassem.

A roda não parou de crescer, de reunir e de aglutinar. O tédio e a pressa foram deixados de lado e as imagens impactantes e surpreendentes da encenação foram prendendo a atenção para a história de Marighella. Desconfio que o nível de apreensão da narrativa tenha variado muito entre os espectadores, mas o encantamento era unânime. A plateia experimentava sentimentos contrastantes – da poesia, beleza e expressão do desejo de liberdade nas cenas de rituais afro-brasileiros à dor da injustiça, da tortura e da opressão simbolizadas pelos macacos com seus cassetetes em punho ou pelas rodas de metal ruindo no concreto e girando com os atuadores dentro.

A disponibilidade e a entrega dos artistas combinadas à força das imagens e dos elementos cênicos contagiaram a praça. Ao término do espetáculo era evidente a comoção do público que, com os olhos marejados, refletiam ali mesmo a riqueza, o sofrimento e a heterogenia do povo brasileiro tão bem retratados na peça.

Christina Streva
Diretora de Teatro

ESPECIAL
Mostra Conexões para uma Arte Pública

Reflexões sobre a Arte Pública

Pascal Berten*

De 2 a 22 de dezembro de 2014 a Tribo de Atuadores realizou a Mostra Conexões para uma Arte Pública nas cidades de Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo em parceria com os grupos Tá na Rua, Grupo do Beco e Pombas Urbanas. Durante 3 semanas se investigou e discutiu o que significa fazer Arte Pública.

"Ordem pública é o contrário de arte pública!" disse Amir Haddad em um dos encontros do Seminário Conexões para uma Arte Pública que fazia parte da programação da Mostra. E a seguir: "Precisamos mudar o conceito de ordem pública. Quando é que se começa a entender novas formas de ordem pública? Quando é que se começa a entender que a gente auxilia, que faz coisa boa? Arte Pública é arte feita por particular para todo mundo, sem restrição alguma." Foi uma das questões fundamentais que acompanhou a discussão nas 3 cidades: o poder transformador da arte. A ordem pública aqui citada não se refere apenas à limpeza e segurança em uma praça da cidade. É muito mais. A ordem pública é a forma como a sociedade se organiza nos espaços de convívio comum. É a disposição das coisas e dos seres no espaço. E para neutralizar desde já a palavra, quero dizer que não existe "desordem". Sempre há um modo, uma disposição: uma ordem. Se gostamos, se concordamos, isso depende do critério com o qual enxergamos e avaliamos a situação. Acredito na dialética de que tanto a disposição influencia no nosso critério, nossa forma de ver, como também nós transformamos a ordem de acordo com os nossos ideais. Isto ressalta algo importante: tanto a ordem material, quanto o que

O Amargo Santo da Purificação com Ói Nóis no Cais do Valongo

idealizamos como ordem são mutáveis. Quem se preocupa com a transformação da sociedade deverá trabalhar nesses dois campos.

E quem poderia fazer isso melhor do que a Arte Pública? “O Teatro de Rua e o Teatro Comunitário por natureza são públicos. Mas também o Teatro de Pesquisa deve ser entendido como um bem público.”, diz Paulo Flores. Aqui poderíamos até estender a discussão para a propriedade intelectual e a produção científica…

Mas voltamos para as ruas das 3 capitais. Enquanto os atores do Grupo Tá na Rua ocupam a Cinelândia no centro do Rio de Janeiro, a performance do Ói Nóis Aqui Traveiz invade a Praça da Rodoviária em Belo Horizonte ou os personagens do Pombas Urbanas habitam a Praça da República em São Paulo vemos um processo duplo de transformação. Há uma interferência direta no espaço público e na rotina das pessoas presentes. Algo imprevisto e imprevisível acontece. Se bom ou ruim, isso depende de quem vê. De fato, se faz valer neste momento uma nova proposta de como viver na cidade, de como usar o espaço que é de todos. Ao mesmo tempo, amplia-se o campo da experiência de quem passa, fica e vê. Coisas impensáveis anteriormente de acontecerem em tal lugar de repente se tornam possíveis. Pode ser bonito, pode ser divertido, pode ser repugnante e provocador - mas é possível. Como ideia e como prática. Quando a semente, de que algo diferente do status quo é possível, começa a brotar, a arte cumpriu com seu papel. O papel de inventar o mundo, não de reproduzi-lo. É um papel que nunca acaba: a Arte Pública sempre há de se opor à Ordem Pública.

Isto nos leva a uma pergunta, levantada em diversos momentos da discussão e difícil de responder: Quais seriam boas políticas públicas para desenvolver uma arte pública? Porque o que de fato esperamos são políticas que possibilitem desconstruir e transformar o estado das coisas. “Não existe política pública para a arte”, diz Marcelo Bones, “os mecanismos de políticas públicas estão falidos.” Essa visão pouco otimista não impede os grupos de trabalharem, de seguirem seus caminhos, de se reinventarem. E tampouco impede que novos grupos se formem. Se em 1980 havia 3 ou 4 grupos de Teatro de Rua no país, hoje podemos contar mais de 500 grupos que escolheram as ruas e praças como seu espaço de atuação. Embora não contamos com políticas muitos favoráveis a este processo nos últimos 30 anos. Deve ser como falou Marcelo Palmares: “Se não tiver edital, a gente vai parar de fazer teatro? Não! A gente vai fazer. Talvez nem sempre com a mesma qualidade.” A erva-daninha cresce, por mais veneno que se jogue. Ela brota de novo, se espraia, toma conta. Erva-daninha, isto são milhares de espécies diferentes, originárias ou adaptadas ao seu ambiente, por natureza resistentes. Erva-daninha, isto é Arte Pública. E queremos Arte Pública com essa diversidade de propostas e linguagens, estilos e objetivos. É preciso parar de jogar herbicidas no campo – por mais que não mate, mutila. O que queremos das políticas públicas é:

1 Criar ferramentas permanentes e facilitadoras para a produção, circulação e manutenção de atividades artísticas.

2 Aumentar a capacidade e o uso de salas de apresentação públicas e liberalizar o uso de ruas, praças e parques para manifestações culturais.

3 Apoiar os grupos para se estabelecerem, porque segundo Amir “um grupo sem sede entra no processo de perda de identidade e esquizofrenia.”

Seminário *Conexões Para Uma Arte Pública* na sede do Pombas Urbanas

Quando eu vim para um Belo Horizonte com a oficina O Teatro entre elas da Casa do Beco

Workshop *Vivência* com o *Ói Nóis Aqui Traveiz* na sede do Pombas Urbanas

Uma breve análise da própria *Mostra Conexões para uma Arte Pública*, evidencia as contradições das atuais políticas públicas. Por um lado, ficamos surpresos e contentes que um projeto de teatro popular e de intercâmbio entre grupos independentes teve apoio financeiro do Estado. Mais de mil pessoas puderam assistir espetáculos, fazer oficinas e participar de debates gratuitamente. Muitos artistas puderam mostrar, refletir e discutir sobre seus trabalhos. Os espaços que receberam o Ói Nóis tiveram uma boa visibilidade e movimentação de público no mês de dezembro.

Por outro lado, enfrentamos enormes obstáculos impostos pelas administrações das cidades. No Rio de Janeiro, além de nervos, custou caro fazer as duas apresentações do espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*. A cidade que se orgulha da sua *Lei do Artista de Rua*, simplesmente determinou que não se trata de um espetáculo de rua, e sim, de um evento, já que a montagem da peça excede 4 horas de duração. O preço: R$ 638,00 por apresentação. Em Belo Horizonte, a administração do Parque Municipal decidiu fechar o mesmo no dia da apresentação, programada há semanas, para fins de manutenção. Ou será que tinha alguma relação com a noite de gala que o governo mineiro celebrou na mesma data no teatro do parque? De todas as formas, só a insistência até o último momento garantiu que o público pudesse entrar no parque para assistir ao espetáculo. A Prefeitura de São Paulo autorizou a apresentação na Praça da República, omitindo que o espaço estaria ocupado por uma feira de artesanato. Para a segunda apresentação, na zona leste paulista, a Secretaria do Meio Ambiente exigiu uma taxa de R$ 2.800,00 para o uso do espaço público. Apenas quando a Secretaria de Direitos Humanos intercedeu, apelando pelo Direito à Cidade, a apresentação foi isentada do pagamento.

É difícil acreditar que se trate de exceções. Pelo contrário, a experiência mostra que artistas e grupos enfrentam cada vez mais dificuldades de apresentarem seus trabalhos em espaços públicos. Seja em grandes, médias ou pequenas cidades. Taxas, regulamentos de uso ou a total falta de interesse levam os grupos ao ponto de decidir: adaptar-se, transgredir ou desistir. Isto, cada um há de avaliar de caso em caso.

O que se observa no panorama nacional é uma política de limpeza, de ordem no seu sentido mais vulgar. Quanto menos movimento, menos interação, menos vida houver no espaço público, melhor. Isto vale para as manifestações culturais e políticas, mas também para as mais simples manifestações da vida, como dormir, comer ou conversar. O *Zeitgeist* nos dita viver no espaço privado. Não se envolver com assuntos da sociedade. Comunicação e posicionamento quando acontecem são transpostos para plataformas virtuais e anônimas. Embora podemos constar um número crescente de críticas, denúncias e "campanhas contra", talvez até uma maior vigilância por parte da sociedade civil, isto não significa consequentemente uma mudança de situação. A crítica é necessária, mas sempre será um ato reativo. No melhor dos casos, nos leva a tapar os buracos na estrada. A crítica não é criativa. Mas nós queremos construir novos caminhos.

A *Mostra Conexões para uma Arte Pública* foi uma ação propositiva. Ela partiu do princípio da coragem, e não do medo, que conserva e exclui. Gerou encontros, gerou atritos, gerou experiências. Gerou a possibilidade de repensar a cidade, de refazer a cidade. "Somos relevantes?", perguntou Chico Pelúcio. Somos. Não como um contraponto ao pensamento hegemônico. Mas como uma verdadeira opção. Um outro caminho. Ver a vida com os próprios olhos, tocar nela com as próprias mãos, senti-la com o próprio corpo. Com poesia. Com risco. Com beleza. Com criatividade. Com coragem. Para Amir, "o teatro é eternamente velho e eternamente novo. A ancestralidade nos garante a permanência." Somos tão (ir)relevantes e tão (des)necessários como qualquer outra manifestação da civilização: a ciência, a religião, a política, a guerra.

Perguntas que guiaram as reflexões:

O que é arte pública?
Que Arte quero fazer?
Para que serve o encontro com o outro?
Quais seriam boas políticas públicas para desenvolver uma arte pública?
Para que arte?
O que divide, o que une os grupos?
O que precisa um grupo de teatro?

Pessoas que participaram do Seminário: Amir Haddad (Tá na Rua), Paulo Flores (Ói Nóis Aqui Traveiz), Paulo Carvalho (Pombas Urbanas), Nil César (Grupo do Beco), Geo Britto (Centro do Teatro do Oprimido), Rosyane Trotta (UNIRIO), Marcelo Palmares (Pombas Urbanas), Chico Pelúcio (Grupo Galpão), Marcelo Bones (Platô), Cleiton Pereira (Contadores de Mentira) e Valmir Santos (pesquisador e crítico).

***Pascal Berten**
é atuador da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

ESPECIAL
Mostra Conexões para uma Arte Pública

UM PROJETO INQUALIFICÁVEL
QUALIFICADO E REALIZADO

Amir Haddad*

Meu contato com a “Terreira” e o grupo “Ói Nóis” é antigo. Desde os primórdios de nossas ações. Eles e o Tá na Rua são contemporâneos. Acompanho desde sempre o que fazem, e me admiro sempre com o que conseguem fazer, considerando as precárias condições econômicas de trabalho de um coletivo como a “Terreira” e como o “Tá na Rua”. Nunca nos faltou algum tipo de ajuda, mas nunca do tipo que nos permitisse nos organizarmos a ponto de seguirmos adiante sem sobressaltos na elaboração de nossos produtos e desenvolvimento de nossas pesquisas, aspecto essencial de nossas investigações. Sempre recebemos o mínimo necessário para continuarmos vivos, para que ninguém possa ser responsabilizado pelo nosso desaparecimento. Ainda assim, continuamos conseguindo mais que a nossa sobrevivência. No caso da “Terreira” o crescimento é exemplar e surpreendente.

Ao longo dos últimos trinta anos (não é pouco, para sobreviver), o grupo cresceu e desenvolveu suas atividades em várias direções. Hoje, além de produzir os melhores espetáculos do país, em ambiente fechado (sala) ou em espaços abertos (rua), o grupo tem também uma importante atividade didática, formando mão de obra artística qualificada na direção de suas pesquisas e investimentos, garantindo qualidade e permanência ao seu trabalho, e influencia sobre outros coletivos de trabalho do Rio Grande e de outras regiões do país.

Além disso, publica uma das melhores revistas de Teatro da América Latina, mantendo o fluxo permanente de reflexão sobre sua prática e a de todos nós. Além de DVDs, Vídeos e outras formas/plataformas de registro e documentação de suas atividades. Além disso, consegue levar o produto de seu trabalho para todas as regiões do país, e para o exterior, principalmente América Latina, onde tem respeito garantido.

Assim, depois de trinta e cinco (35) anos de vida e com tanta coisa realizada e implantada, a “Terreira” poderia se dar por satisfeita e seguir adiante administrando e mantendo vivas suas conquistas. Mas, como Galileu Galilei, do Brecht, este é um grupo que não se dá por satisfeito, e quer mais, e quer ir além.

Afluente importante por afinidade imediata, do Movimento Nacional de Arte Pública, que busca reconhecimento público, por parte do país, de sua importância e atualidade, a “Terreira” é a confirmação desta tendência de encarar as Artes de Rua, manifestação das mais antigas, como a mais nova forma de expressão artística, a que chamamos “Arte Pública”. A mais antiga, porque antes de tudo, arte sempre foi “obra pública” feita por particular. Ninguém se esforça por organizar seu mundo interior e manifesta-lo para apenas algumas

Performance *Onde? Ação nº 2* no centro de São Paulo

pessoas. Queremos que todos dele se apoderem. Não há reservas de mercado quando se trata de nossa possibilidade expressiva. É para todos. Por isso é pública, faz parte do mundo e da natureza. Não pode haver discriminação na sua produção, distribuição, consumo ou partilhamento. É para todos. E é feita por particular. É o cidadão no seu melhor, oferecendo para julgamento e apreciação e consumo público, aquilo que nasce do melhor de si mesmo, de sua generosidade. Portanto, arte é o exercício da nossa melhor cidadania; desinteressada e generosa! É cidadania de 1° classe. É muito antigo e é muito novo. Novo porque há muito se perdeu a noção de arte como bem público que pode e deve ser por todos consumido, e cada vez mais se aumenta a ideia (de acordo com o mundo em que vivemos) de que arte é um produto especial somente acessível aqueles que têm poder aquisitivo para adquiri-lo ou sensibilidade "esmerada" para usufruí-lo. Com o avanço tsunâmico da necessidade de consumo patrocinado pelo desenvolvimento da sociedade da ganância e do lucro, arte vai se transformando cada vez mais em produto acessível somente a uma minoria que pode pagar por ela. Excluindo a todos os outros. Assim, a Arte Pública, que se define como arte que não se vende e nem se compra, e que se realiza no contato direto do artista e/sua obra com o espectador, sem distinção de nenhuma espécie, e em qualquer lugar, se coloca como antípoda do que hoje se vende ou se compra como produto artístico, rompendo com a lógica do mercado e dos preceitos estéticos e econômicos das leis da oferta e da procura. Muito diferente, portanto do que se faz muito novo, mas muito próximo do que sempre se fez, desde nossa mais remota ancestralidade e, portanto, muito antiga.

Muitas vezes para avançarmos temos que retroceder para superar a rigidez e as barreiras daquilo que está estabelecido. Retroceder para avançar, a partir do fluxo de nossa historia, de nossa ancestralidade, para construirmos uma nova contemporaneidade, capaz de superar a supremacia tirânica do moderno que já nasce velho e não nos remete a outra nenhuma possibilidade realmente transformadora. Voltar para conquistar, retroceder para avançar. Assumir nossas responsabilidade e liberdade históricas e romper com a camisa de força da ideologia que nos imobiliza, enrijece e penaliza, exterminando a esperança em nossos corações. A história (pode ser) é liberdade.

Por isso, a arte, obra pública feita por particular é muito antiga e muita nova. Eternamente velha, eternamente nova, como o Teatro que nós fazemos e que queremos fazer cada vez mais nos espaços públicos, cada vez mais privatizados.

A "Terreira" é uma poderosa ferramenta para a construção desta Utopia de devolver ao homem o que é do homem.

Por isso tem e terá um papel importante na implantação desta velha e nova ideia de produção artística do ser humano livre. Pelo que faz pelo que pensa pelo que é.

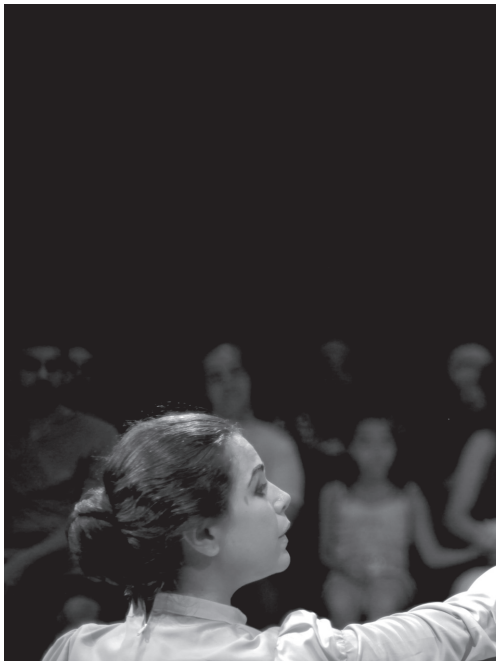
Mas não bastou isto para a "Terreira". Queria ir além, e sair de seu território, levando para lugares diferentes não apenas seus excelentes produtos artísticos, mas também, uma bem tramada cadeia de discussão dos problemas referentes à conceituação e prática de conexões para uma arte pública. Daí o projeto "Conexões para uma Arte Pública" arquitetado pelo pensamento artístico e político da "Terreira".

O projeto é amplo e generoso e revela surpreendente ética de aplicação do dinheiro público repassado ao grupo através de um Edital, pelo Governo do Estado do rio Grande do Sul, uma ética exemplar e edificante.

Por ele, o grupo se propõe a visitar três grandes centros de produção cultural do país, na região sudeste, levando consigo em uma grande caravana, dezenas de atores, um ônibus confortável para viajarem e um enorme caminhão baú para conduzir seus cenários, figurinos, adereços, apetrechos, que constituem os instrumentos de seu ritual.

A "Terreira" comunicou e solicitou a cada grupo a ser visitado, "Tá na Rua", no Rio de Janeiro, "Pombas Urbanas" em São Paulo e "Casa do Beco" em Belo Horizonte, a adesão ao projeto e permissão para a ocupação de suas

Era Uma Vez Um Rei com Pombas Urbanas
na Praça da República



O Amargo Santo da Purificação
com Ói Nóis
na Praça da República

Exercício Cênico *Yerma* com Oficina Popular de Teatro do Bairro Bom Jesus na sede do Pombas Urbanas

sedes em cada cidade visitada, durante esta semana. Ali sediados fariam apresentações, aulas e demonstrações de seus métodos de seu trabalho, e sairiam às ruas por duas vezes naquela semana. E também produziriam o que era o motivo principal do projeto: Um encontro/seminário com a participação de representantes dos três grupos visitados, e algumas pessoas representativas e envolvidas com o tema: "Conexões para uma Arte Pública".

Assim uma ideia que há muito vinha viajando por meios virtuais, agora se materializa e se apresenta em pontos nevrálgicos da vida cultural brasileira. O que era virtual, agora se torna real.

Os debates foram intensos e esclarecedores; arte, mercado, produção artística, linguagem. Talvez algum caos e confusão para os que acreditavam ter a luz, e alguma luz e clareza para os que se achavam confusos em meio ao caos.

Quem somos o que fazemos o que significamos nós que fazemos arte nas ruas (Teatro ou outra qualquer) e não lidamos com o edifício teatral, salas de concerto, museus ou galerias. Somos o lado podre e fraco da corrente? Marginais? Ou somos outra possibilidade, que nos encoraja e aumenta nossa autoestima e esperança? Tantas questões! Arte é mercadoria? Arte é mercadoria/Se compra? O que o homem primitivo fazia era arte? O que é arte? Um seminário que disseminou e inseminou ideias novas a respeito de uma questão antiga. É possível democratização verdadeira sem que todos tenham acesso ao produto cultural?

Os seminários por si só já teriam justificado de maneira absoluta a premiação do projeto, pelo impacto e alcance das questões sócio/político culturais ali lembradas.

A relação custo benefício era (é) extremamente favorável ao benefício, uma maneira generosa de levar o maior ganho possível para o maior número possível de pessoas. Ganhos intelectuais e de conhecimento para todos. **Generosamente.**

Mas a relação custo benefício em relação aos bens materiais também foi muito generosa.

Embora todos nós estivéssemos dispostos a hospedar a "Terreira" em nossas sedes, até honrados por isso, eles deixaram claro desde o inicio que iriam pagar pelo uso de nossos equipamentos, aumentando significativamente a lista dos benefícios que o projeto trazia. O dinheiro recebido do Estado estava sendo utilizado com critério e honestidade, e sendo distribuído pelos três grupos escolhidos para parceiros da "Terreira". Extrema generosidade e honestidade, para com o erário e seus grupos parceiros. E, além disso, todos os que participamos dos debates fomos remunerados honestamente, e em viagem tratados com respeito, conforto e cordialidade. Boa parte do dinheiro recebido a "Terreira" dividiu com os grupos que a receberam. A "Terreira" ainda pagou por apresentação dos grupos em suas próprias cidades. Teríamos feito tudo de graça, se fosse preciso. Mas não era e não foi. Que bela maneira de lidar com o dinheiro público. Com espírito de artistas públicos não contaminados pelo vírus da ganância que a todos termina por abater, mas não abate a "Terreira".

Um projeto sob muitos aspectos inqualificável, no entanto qualificado e realizado com competência, engenhosidade, generosidade e **sentimento publico genuíno**.

Escrevo já passado alguns meses do evento. Posso estar sendo pouco exato a respeito de muitas coisas, mas tenho certeza que não me engano ao afirmar a extrema qualidade humana e intelectual da tarefa a que se propôs a "Terreira". E a maneira extremamente elegante, competente e bem estruturada com que foi realizada.

Acho importante que se saiba que isto é possível neste país, e que isto é uma poderosa semente de solidariedade plantada no solo fértil do coração da Arte Pública, para que ela possa germinar e produzir alimento cultural orgânico para combater a infiltração transgênica do latifúndio cultural, que a tudo devasta, como uma praga verdadeira.

Salve a Terreira!!

***Amir Haddad** é diretor e ator teatral e fundador do Grupo Tá Na Rua.

O ATO(R) RESPONSÁVEL:
O ATUADOR DA TERREIRA DA TRIBO

Andréia Paris*

Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se dá a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.

Jacques Coupeau

O termo *Atuador*, no teatro, aparece no manifesto "Saldo para um Salto" do *Teatro Oficina*[1] na década de 70. Desde a sua criação, em 1958, o *Oficina* objetivava criar um trabalho revolucionário e o manifesto foi criado para formalizar e informar ao público dos novos ideais que o grupo idealizava. Entre os novos objetivos estava a busca por cativar o público que não tinha acesso ao teatro – como os trabalhadores das fábricas; a ocupação de outros espaços, além dos teatros convencionais; reformulação da cena de forma que fosse concebida como um testemunho, sem divisão entre palco e plateia, sem máscara, representação tradicional, maquiagem, fantasia ou qualquer elemento que pudesse produzir fascínio ou distanciasse o espectador da ação; a fim de cumprir todos estes objetivos, a denominação ator – componente do grupo – deveria ser substituída por *Atuador* e, a própria palavra "teatro" foi suprida por *te-ato*: "te uno a mim", "te obrigo a unir-se a mim" (SILVA, 1981, p. 203). Para concretizar estes ideais, os atuadores fizeram algumas viagens pelo interior do país. Conviveram com aos moradores dos vilarejos por onde passaram, os ajudaram construir pontes, carregaram pedras, participaram de suas tarefas cotidianas (SILVA, 1981, p. 204).

Quando o grupo voltou a São Paulo, ainda tomado pelas experiências da viagem e explorando os ideais descritos acima, montou a peça *Gracias Señor*, a partir de um argumento criado durante um encontro com o *Living Theatre*[2], mas que ainda não havia sido desenvolvido. Como novas formas de

[1] *Teatro Oficina* foi criado, em 1958, por José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad, em São Paulo e segue atuante até hoje.

[2] *Living Theater* este esteve no Brasil a convite do *Oficina*, na década de 70. Foi fundada em 1947 por Judith Malina e Julian Beck. Promoveu um movimento contra a participação norte-americana na Guerra do Vietnã, estimulando a desobediência civil, na década de 1960. Luta pelo fim das fronteiras entre palco e platéia, das fronteiras entre arte e vida, atores e público, chamando o público a participar ativamente nas cenas de seus espetáculos.

Espetáculo *Missa para Atores e Público Sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo* (1994)

propor a cena, a estrutura da peça era de um texto-roteiro, como na *Commedia dell'Arte*[3], no qual eram definidas apenas algumas ações que conduziam o trabalho, possibilitando que os atuadores improvisassem em cena. Pensando o papel do público e do atuador no "te-ato", a direção não estava centralizada numa só pessoa, sendo que, todos os componentes do grupo coordenavam todo o acontecimento teatral. O trabalho "era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em *atuador* de 'te-ato'.... A vida renovada pela arte". [...] "Procuravam uma nova 'missão', que consistiria em lançar-se a uma investigação em conjunto com as pessoas presentes na sala de espetáculos" (SILVA, 1981, p. 206).

Depois desta experiência, o *Teatro Oficina* seguiu questionando seu próprio trabalho, passou por diversas transições e o termo *atuador* acabou sendo repensando e abandonado. No entanto, a *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, o toma para si na década de 1980 e o desenvolve até hoje. De acordo com a pesquisadora Magdalena Toledo (2007, p. 109) os grupos não tinham ligação direta entre si, mas o gaúcho lia notícias sobre o trabalho do paulista.

[3] *Commedia dell'arte:* arte do século XVI, na região da França e Itália, que se caracterizava, principalmente, pela criação coletiva dos atores que improvisava todo o espetáculo. Havia um roteiro pré-definido, o *canevas*, com as entradas e saídas de personagens, ações importantes que deveriam ser realizadas, mas não era escrito (PAVIS, 1999, p. 61).

Segundo a autora, chegavam ao sul, relatos das extraordinárias experiências do *Te-ato*. O roteiro *Gracias Señor* inspirou a formação e estruturação do grupo porto-alegrense, criada em 1978 por Paulo Flores e Rafael Baião, a "tribo" se cristalizou no cenário teatral brasileiro como um dos grupos mais importantes do país, completando, atualmente, trinta e seis anos de atuação. Fundada em plena ditadura, tinha o objetivo de se tornar um ato artístico contra a opressão do governo. Neste intuito, adotou uma postura questionadora e ética em suas criações teatrais, em sua relação com o público, que tornou sua marca. Desde o início de seu estabelecimento, examinou todos os elementos do universo teatral, inclusive o conceito de ator, que parecia ser incompleto para os ideais da "tribo" e por isso, as ações do *Oficina* dialogavam diretamente com os seus desejos e foi fonte de inspiração nos primeiros anos. Contudo, desenvolveu linguagem e pedagogia própria, rompendo com muitos conceitos da cena, influenciados não apenas pelo grupo paulista, mas por Antonin Artaud (1896-1948), Living Theatre, Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugênio Barba[4] (1936). Inclusive o conceito de *atuador* toma outras proporções e aprofundamentos:

> Geralmente quando se pergunta o que é um atuador, respondemos que é a fusão do ator com o ativista político. O atuador deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, percebendo como urgente e primeira, a transformação de si mesmo. É o artista que sai do espaço restrito do palco e entra em contato com a comunidade da qual faz parte. Se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo. A ênfase é dada no processo contínuo de investigação, numa rotina árdua de

[4] A autora Beatriz Britto (2009, pp. 33-36) aponta as influências destes artistas na Terreira: 1. Artaud: "Metafísica da linguagem", emoção com bases orgânicas (corpo sem órgãos), conexão com as forças da vida; 2. Living Theatre: cena como ritual e percepção de outras realidades subjacentes à realidade aparente. Buscava um trabalho ritualístico por meio de magias, rituais terapêuticos, lutas de classe, uma simbiose entre arte e vida, idéia de viver como um ato de experimentação e resistência. Usavam o improviso como principal processo criativo, fim da separação palco-platéia; 3. Grotowski e Barba: na questão da teatralidade, ação física, partitura de ações; uso do corpo em cena, das infinitas possibilidades corporais, o desvelamento do ator; 4. Teatro Oficina: questão estética, modo de ver o teatro como ritual.

> trabalho, na busca de se fazer da cena um ato de entrega total, de teatralização total, de dispêndio absoluto. A subversão da ação e da palavra se dá num processo em que é o corpo inteiro que propõe livremente, por impulsos, vibrações, tensões, ritmos variados, permitindo a emergência de uma verdade que não se pode mais mascarar. Há o rompimento radical do raciocínio lógico, produzindo a dissonância, ou seja, a presença da contradição que ativa e expande a sensibilidade. Assim o teatro não é mais a simulação realista ou estilizada de uma ação, mas um ato de absoluta sinceridade, no qual o mais importante é a relação entre os seres humanos, determinada por uma cena dos sentidos em que proximidade física, os olhares, respiração e o suor têm participação ativa, e para o Atuador, uma grande e única oportunidade de entrega total. A busca desse ator renovado deve ser alcançada em função de um teatro comprometido eticamente com o público. A pesquisa temática é tão profunda, quanto a pesquisa estética. A "tribo" de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz acredita que o teatro precisa ser um momento de encontro entre as pessoas, de muita intensidade na vida, do qual se saia potencializado. E para isso, é necessário atuar como se fosse a última vez que se tivesse algo a comunicar aos demais (TRIBO DE ATUADORES, 2002).

Como é possível observar, o atuador, componente do grupo, tem mais funções que atuar. É também um ativista político, no sentido de que, a partir de seu trabalho artístico, ambiciona mobilizar a sociedade, "percebendo como urgente e primeira, a transformação de si mesmo", para que, a partir de seu posicionamento, de seu próprio questionamento ético, possa criar e pensar um "teatro comprometido eticamente com o público" em que o mais importante é a relação entre todos. Desde a utilização do termo pelo *Oficina,* já descrito acima, bem como nestas poucas palavras da *Tribo de Atuadores*, já é possível aproximar as ações éticas e estéticas que norteiam a ação dos *atuadores,* do conceito que o russo Mikhail Bakhktin[5] (1895-1975) chama de *Ato Responsável*. Conceito desenvolvido na década de 1920, o *Ato responsável* (*postupok*) é um ato de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala ou de qualquer ação que uma pessoa assume diante do mundo, de uma situação, de um acontecimento, ou mesmo da própria vida. Contudo, não implica simplesmente em agir ou fazer, pensar, sentir, desejar, falar, ou seja, não se encerra apenas em ações. O *ato responsável* é invocação e invoca, é proposição e é proposta, um posicionamento, uma atitude mesmo que interna ou assumida apenas na consciência pelo indivíduo que se sente instigado, mobilizado, provocado pelas situações cotidianas, pela sociedade e, diante da afronta, aceita, repudia ou toma qualquer outra atitude, até que se torne um dever. Mas este dever não é simplesmente responsável no sentido ético, moral ou uma responsabilidade que a pessoa assume diante de uma situação, sendo necessário corrigir ou resolvê-la. Para Bakhtin o ato é responsável no sentido de responsivo também: "compreensão responsiva que salienta a conexão entre compreensão e escuta, escuta que fala, que responde, mesmo que não imediata e diretamente; por meio da compreensão e 'pensamento participante' *ucastnoe myslenie*" (Bakhtin, 2010, p. 11). Portanto, o indivíduo deve responder, de forma responsável ou não, de forma correta ou não, mas de qualquer maneira, contesta, replica, age. O indivíduo aceita, assume a obrigação de agir, de aceitar, de parar, mas não como alguém que é coagido ou que não questiona o que faz. Reage como alguém que acredita que contribui ao evento, à arquitetônica[6], ao mundo ou às demais pessoas como o único que pode realizar tal ato. O ato responsável, portanto, é uma resposta, uma reação que, como dever, é assumida, aceita pelo indivíduo porque é única, singular, peculiar. Só ele pode realizá-la e ao fazê-la, afirma a sua existência única no mundo, funda a sua presença, se torna real no mundo. Não que as outras pessoas não possam fazê-lo, mas cada uma faria diferente da outra e todos os atos seriam, igualmente, únicos e singulares.

> [...] é, ao mesmo tempo, ser e dever: eu sou real, insubstituível e é por isso que preciso realizar a minha singularidade peculiar. [...] eu não posso nem sequer por um momento não ser participante da vida real, inevitável e necessariamente (nuditel'no) singular; eu preciso ter um dever meu (dolzhenstvovanie); em relação ao todo, seja o que for e em que condição me seja dada, eu preciso agir a partir do meu lugar único, mesmo que se trate de um agir internamente (BAKHTIN, 2010, p. 98).

Deste modo, o ato responsável pode ser considerado como um ato realizado por alguém, como resposta à alguma necessidade ou questão do mundo. Ao realizar este ato ela aceita o dever de participar e contribuir porque acredita que sua singularidade, sua importância, sua existência é única e fundamental. Uma vez consciente de

[5] Autor conhecido no Ocidente a partir da década de 1960 como crítico literário e filólogo. Bakhtin escreveu algumas obras no início do século XX, hoje muito conhecidas, como *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, *Estética da Criação Verbal* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, que trazem inúmeros conceitos discutidos, estudados e aplicados em diversas áreas do conhecimento, os quais pode-se citar dialogismo, polifonia, exotopia e etc.

[6] Arquitetônica é um termo também usado pelo filósofo prussiano Kant (1724-1804). Contudo, Bakhtin pensa a estrutura arquitetônica do mundo, ou seja, a organização do mundo, como um evento dinâmico, suscetível de renovação, singular e irrepetível. É dinâmico, singular e único porque é a consciência e a percepção de cada um que o fornece, o constrói, para si mesmo. O ato responsável se desenvolve nesta arquitetônica vivida, única, que cada ser humano vê, ouve, sente e pensa (PONZIO *in* BAKHTIN, 2010, p. 16; 117-140).

seu dever, entra no *evento do existir*[7], porque, somente como ser participante da vida, realizadora de atos responsáveis, que se torna consciente dela, de si mesma e dos outros. É apenas no interior do ato que a vida e a existência fazem sentido e completa o seu ciclo. O indivíduo contaminado de sua singularidade, de sua importância, de seu dever, se depara com o seu fator emotivo-volitivo. É este fator o fundante da realidade, da verdade e da relação humana para com o mundo. Verdade (*pravda*) como entonação do ato, como a sua afirmação, como aquilo que o singulariza, que o torna único, a sua marca. Toda e qualquer relação, avaliação, reconhecimento, diálogo com o outro no mundo, deve ser feito a partir do interior do ato, justamente por causa do acesso ao emotivo-volitivo[8] que firmará a sua contribuição única, selará sua participação e marcará a verdade do ato na realidade.

Como é possível observar, o ato responsável não é necessariamente um ato político ou um dever cívico que o cidadão assume no mundo, mas ao mesmo tempo, é quase impossível desvinculá-los. Em algum momento, este indivíduo consciente e atuante, de alguma forma e em algum momento, irá circunscrever-se com atos políticos. Portanto, o atuador da "tribo" se insere perfeitamente neste perfil porque primeiramente, como artista, assume a importância de seu posicionamento diante da sociedade, valoriza a sua ação artística como única e necessária à construção do mundo. O atuador é um ativista político-artístico que percebe a necessidade de transformar a si mesmo, de assumir um posicionamento como artista que não se restringe ao palco. Os seus "atos responsáveis" vão além da atuação, abraçando a sociedade como um todo, cujas ações se desdobram, principalmente, na direção e pedagogia dos projetos sociais espalhados pela periferia de Porto Alegre.

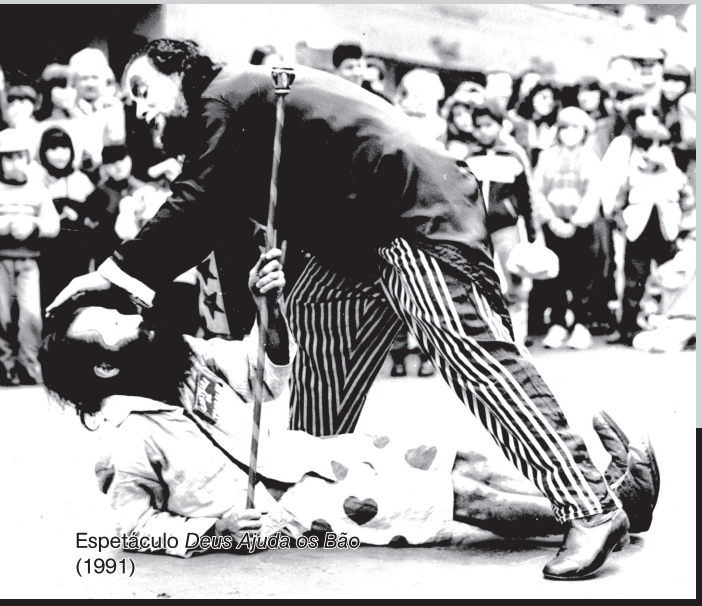
Espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* (2008)

A pesquisadora Beatriz Britto (2009, p. 19) nomeia a "tribo de atuadores" como um coletivo de resistência contra os problemas sociais da sociedade brasileira e gaúcha, contra o sistema capitalista, as estruturas de dominação como a política e a ação jornalística que, com suas críticas, seu poder de persuasão e estratégias, cria um fenômeno que a autora chama de "homogeneização do pensamento". A "tribo" adota uma postura transgressora de forma a romper com as estruturas do sistema econômico, politico e social, assim como o teatral, desde o nome *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Embora faça teatro, se auto-denomina "tribo de atuadores" e o espaço que utiliza para trabalhar é denominado "Terreira". Pensa sua organização de grupo como uma tribo indígena em que todos são importantes, como uma grande família. Terreira porque concebem o seu espaço com outro juízo de valor, transformando-o simbolicamente como sagrado (ALENCAR, 1997, p. 80). *Ói Nóis Aqui Traveiz* é o nome da música composta por Geraldo Blota (1925-2009) e Lourival Peixoto, imortalizada por Adoniran Barbosa (1910-1982), escolhida porque não segue as regras gramaticais e com isso, assume um ato que valoriza e homenageia o popular, o povo, a comunidade se comprometendo com ela.

[7] Existir-evento (*bytie-sobytie*) existir como evento, evento no curso do existir (PONZIO *in* BAKHTIN, 2010, p. 14).

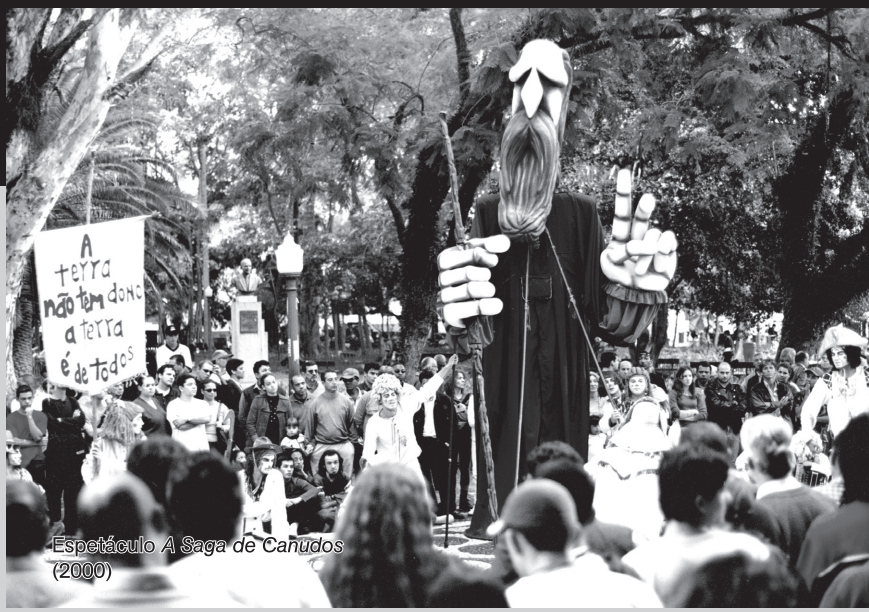
[8] Emotivo-volitivo: o valor dos elementos, das situações não está no sentido, no valor universal ou histórico que eles têm perante as pessoas. O emotivo-volitivo se realiza quando alguém valoriza algo a partir de seu comprometimento emocional para com as situações ou elementos. "Por exemplo, falando genericamente, cada homem é mortal, mas isso adquire sentido e valor somente a partir do lugar único de uma pessoa única, e o sentido e o valor da minha morte, da morte do outro, do meu próximo, de cada homem real, da humanidade inteira, varia profundamente caso a caso, já que são todos momentos diversos do existir-evento singular" (PONZIO *in* BAKHTIN, 2010, p. 20).

O *atuador* participa de todas as etapas do processo artístico, idealiza em grupo o que a "tribo" chama de teatro "comprometido com o público", abarcando, primeiramente, todos os integrantes. A criação dramatúrgica e cênica é pensada como uma celebração na qual arte e vida se fundem, e se torna um espaço de comunhão, de compartilhamento de experiências pessoais e artísticas, de modo que proporcione ao espectador uma experiência real, afetando diretamente os seus sentidos e estimulando-o a se tornar participante dela. Para criar esta cena "cerimônia" que mobiliza e convida o público a comungar com a "tribo", o *atuador* tem uma preparação que exclui a máscara[9], para que assim, possa manter uma relação de comunicação direta com o público. Por isso, também não usa a palavra personagem, mas *persona*. Não usar máscaras e compor personas, implica que todo material é criado a partir da vivência do próprio *atuador*, daquilo que é mais essencial da sua personalidade e de seu ato artístico, explorando por meio de exercícios físico-vocais, toda sua fisicalidade, expondo toda a sua materialidade corporal. E assim em evidência, se revela, se coloca, se disponibiliza para o ato artístico em toda a sua potência, como o realizador de "atos responsáveis" descrito por Bakhtin.



Espetáculo *Deus Ajuda os Bão* (1991)

O atuador, ao contrário de algumas manifestações teatrais que reinaram até a segunda metade do século XX, não representa, mas *presentifica*, ou seja, vive uma experiência no momento presente, aberta aos imprevistos, ao fluxo da vida, ao "aqui-agora". O ato, a ação teatral é substituída pelo "ato ritual", ato criativo que busca transformar a realidade da consciência e corpo do atuador, de forma a também transformar o ambiente social do público. Por isso, as cenas-ritos da "tribo" são intimistas, implicam numa proximidade física entre atuadores e espectadores, sem poupá-los dos olhares, da respiração, do suor, da "materialidade da voz, do gesto, da destilação das ações, da dilatação da presença do atuador" (BRITTO, 2008, p. 89-90). Isto implica que o público participe da cena, mesmo que apenas como observador. Desde o "te-ato" que o *atuador* é colocado como responsável pela direção, criação de todo o trabalho artístico, valorizando a postura ética e responsável, a comunicação direta, sem máscaras, sem personagens até que o público seja contaminado e, mesmo que indiretamente, se torne participante da cena, do ato teatral. Este "papel" assumido pelo público é fundamental para compreender o ato responsável, não apenas como uma tomada de postura, mas como resposta ao que se está propondo no tempo e espaço teatral. Este deslocamento de papéis, este diálogo, esta comunhão, proporcionam, primeiramente, uma ação entre iguais, que gera uma tomada de decisão, um posicionamento não só dos atores, mas também do público. Portanto, todos se tornam responsáveis pelo acontecimento teatral, ao menos no tempo e no espaço no qual acontece. O público tem a possibilidade de se posicionar, questionar, gostar ou não do que se discute e talvez, levar esta conduta à vida. A "tribo" espera que ele seja mobilizado o suficiente para mantê-la cotidianamente. Portanto, o atuador, não é apenas um realizador de atos responsáveis, mas também um provocador deles.



Espetáculo *A Saga de Canudos* (2000)

Para a composição desta "cena cerimônia", da *persona*, do "ato ritual", a formação do atuador é diferenciada. Todo atuador estudante passa por um "ritual de passagem" no qual cria uma cena/ritual da sua *persona* e a apresenta ao grupo no final de sua formação. A construção do espetáculo também é feita a partir de rituais que cada ator apresenta de sua *persona*. O atuador deve gestá-la como

[9] Não usar máscara significa que, durante a preparação de um trabalho, o atuador não se esconde atrás de um artifício ou de um artefato. Nem se camufla nas ações ou características de uma personagem. O seu propósito durante a criação é revelar a sua potencialidade artística explorando seu corpo e sua emoção e por isso exclui do processo de criação, meios que possam impedir este processo (BRITTO, 2008, p. 69). No entanto, em seus espetáculos, há o uso de máscara como em *O Amargo Santo da Purificação – Uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Calos Marighella*, estreou em 2008, no cortejo dos oficiais, os atuadores entram com máscaras de macaco. *A Missão* (*Lembrança de uma Revolução*), estreou em 2006, é um exemplo de que a maquiagem também pode ser usada como máscara.

a um filho, se preocupando com tudo: voz, gesto, música, cenário, adereço cênico, luz, figurino, relação com o espaço, cheiro, texto, cores, relação com o público e etc. É por meio do ritual e de uma ideia de "transe"[10] que o *atuador* encontra a entrega, a teatralização, o dispêndio absoluto, o corpo inteiro e livre, o rompimento do raciocínio lógico e a expansão da sensibilidade. O ritual é marcado pela preocupação da "tribo" de não racionalizar o trabalho, por isso, um dos principais recursos de criação, que utiliza, é a improvisação. O improviso, individual, em dupla, em grupos, com e sem texto, luz, figurino e objetos aliado às ações que se repetem e à música minimalista ajuda o ator a "entrar neste transe" e conceber cenas livres da racionalização, com organicidade e entrega total do *atuador*.

O trabalho de improvisação é realizado a partir da corporalidade do ator, através da ativação de um fluxo e da relação/contato com o outro, que propicie um outro estado perceptivo, com a emergência de associações livres e de impulsos corporais que possam dar forma ao gesto e à voz; as ações afloram então, como resultado de um fluxo inconsciente, durante o devir da performance, linha de fuga criadora, que escape aos códigos e padrões pré-estabelecidos de linguagem. Existe uma etapa preparatória ao processo de improvisação como o aquecimento energético que mobilize diferentes partes do corpo, exercícios de correspondência entre corpo e voz, jogos de interação de grupo, etc. Estímulos sensoriais são utilizados também durante o processo, como o uso da música que exerça um efeito hipnótico sobre o ator (mantras, a música minimalista de Meredith Monk, cantos tribais, etc.) luz, objetos capazes de despertar associações como o pano, o bastão, rede; fragmentos de textos, etc. Os improvisos podiam ser com ou sem fala, mas muitas vezes eram usados para reescrever o texto original da peça (BRITTO, 2008, pp. 89-90).

Espetáculo
Antígona - Ritos de Paixão e Morte
(1990)

Bakhtin não descreve um *ato não responsável*, não coloca quando um ato deixa de ser responsável, mas expõe quando ele enfraquece. O enfraquecimento acontece quando o sujeito não assume a sua particularidade individual nem do outro, no mundo. Não reconhece o seu dever, a sua singular e fundamental participação. Para este sujeito, tudo é igual, não reconhece as diferenças, os valores, os pesos, tudo fica no plano geral e, portanto, perde o seu comprometimento com a vida porque, para o autor, a sua existência é marcada pelo reconhecimento de que cada pessoa é única no mundo, de que cada ação é fundamental. Sem isso, o ato enfraquece e o indivíduo não participa do mundo, anula sua singularidade. O improviso, pensar a cena como ritual, explorar a ideia de transe pelo atuador, como a construção de uma consciência mais pulsante e latente, é fortalecer a sua individualidade criadora, sua força artística única, sua potência de existir como artista com um papel muito claro na sociedade: a de criar uma arte que mobiliza os espectadores a partir da entrega total de seu ser. Portanto, a formação do atuador tem a preocupação de não permitir que o ato artístico se enfraqueça, que ele seja sempre um meio de mobilizar, instigar, transformar o público e a realidade social.

Espetáculo *Hamlet Máquina*
(1999)

Ao dissertar sobre o *ato responsável*, Bakhtin expõe a dificuldade de falar sobre o conceito porque, para ele, qualquer ciência ou modalidade é incapaz de se aproximar do ato responsável e deste modo, mais difícil ainda é atingir a sua essência. O ato responsável é composto por seu conteúdo

[10] Este transe é um alterar da consciência, mas para chegar a uma presença física, a uma expressividade, um estado interessante de atuação, caracterizado, principalmente, pela entrega do ator no seu trabalho. Então este transe é para servir totalmente à cena, não tem conotação, nem intenção religiosa.

sentido[11] e pela sua presença (pela sua participação na *Historicidade concreta*, momento de sua realização-existência, autor, tempo, circunstâncias). Estas duas estruturas são inseparáveis embora acarretem funções diferentes. A primeira trata de seu juízo universal, enquanto que a segunda abarca a existência do ato, refere-se à sua concretude, à sua importância real. E para dissertar, discutir, avaliar, explicar o ato responsável de modo que contemple a sua essência ou a sua verdade (*pravda*) deve ser feito a partir da experiência do ato, da sua realização-existência que marca a sua singularidade. Contudo para ele, nem a filosofia contemporânea, a ética, a biologia, a sociologia, a estética ou a historiografia seriam capazes de realizar tal proeza porque não foram capazes de atingir este momento único do existir-evento, ficando apenas no âmbito do conteúdo-sentido, sustentando teorias e proposições gerais que defendem o senso comum e o coletivo, mantendo seus argumentos no plano geral, excluindo o fundamental e cometendo o maior erro: abandonam e anulam o humano e o ato como singular, único, particular. Para Bakhtin, as artes e a linguagem seriam possibilidades de quebrar esta dificuldade porque, as suas estruturas sempre estiveram a serviço de atos individuais, valorizando os esforços únicos. No caso do trabalho da "Terreira", isto é possível devido a sua estrutura e pesquisa, o posicionamento político que os *atuadores* adotam dentro e fora da cena; o reconhecimento do olhar cuidadoso para com a sociedade e da importância de seu trabalho dentro dela; o desenvolvimento de uma pesquisa coletiva na qual todos estão envolvidos em todas as etapas sem hierarquias; a preocupação com uma formação teatral cujo plano pedagógico não está preocupado apenas com a formação artística, mas também com a formação cidadã dos participantes; o repensar, rediscutir, deslocar para ir além, nos próprios conceitos teatrais de modo a romper com o raciocínio lógico, com o discurso pronto buscando uma presença que atinja a sensibilidade do espectador; a busca pelo contato com o público de modo que seja sincero, que prevaleça a relação entre os seres humanos, que os impulsione, os potencialize e os distinga. Todo este conjunto de ações mostra a proximidade entre o *ato responsável* do ato ritual, da postura do *atuador*.

A riqueza, a pesquisa e a potência do trabalho estético do *Ói Nóis Aqui Traveis* é uma possibilidade de que o ato responsável e o pensamento político não sejam utopias, atos ingênuos ou posturas datadas de um período passado. A atitude provocativa do *atuador* que nasceu num período de questionamentos e necessidades do momento histórico, social e comportamental pelo qual o Brasil passava na década de 1970, segue pulsante e em desenvolvimento até hoje. Os seus trabalhos continuam sendo espaços para cumprir o dever artístico-cidadão como atos responsivos, criativos e artísticos aos acontecimentos do mundo e, ao mesmo tempo, de responsabilidade para com o público. Como declara a persona Kassandra[12], no espetáculo de 2001, *Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in process*:

> Kassandra: Há demasiado sangue. Há demasiada violência. Os que amam verdadeiramente a justiça não têm direito ao amor. Estão erguidos como eu. Com a cabeça levantada, os olhos fixos. O que faria o amor nessas almas orgulhosas? O amor, Enéias, baixa docemente as cabeças. Mas conosco não é possível. Temos um pescoço demasiado rígido.

[11]Conteúdo-sentido (*soderzanie-smysl*), conteúdo como sentido, a palavra e seu conceito, significado contextual, que exclui a sua praticabilidade, a sua vivência (PONZIO *in* BAKHTIN, 2010, p. 14 e 42).

***Andréia Paris** é professora, atriz e diretora teatral. Bacharel em Interpretação pela UEL (Universidade Estadual de Londrina) e Mestre em Teatro pela UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) com o trabalho intitulado *A Escuta do Sussurro:* percepção e composição do ritmo no trabalho do ator. Atualmente é doutoranda em Teatro pela UDESC, cuja pesquisa tem o "ritmo no teatro" como tema principal.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão.** Porto Alegre: FUMPROARTE,1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Para Uma Filosofia do Ato Responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade:** a ação do ói nóis aqui traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2009. 2. ed.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PONZIO *in* BAKHTIN. **Para Uma Filosofia do Ato Responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

SANTOS, Valmir. (org) **Aos que Virão Depois de Nós Kassandra in process:** a criação do horror. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2002. 2. ed.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro. **Antropologia e Teatro:** o grupo oi nóis aqui traveiz e(m) "Kassandra in process". Florianópolis 2007. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Aos que Virão Depois de Nós Kassandra in process:** a criação do horror. Porto Alegre: 2002. DVD. 65 min.

http://www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html

[12]Em 2001, o grupo *Ói Nóis Aqui Traveiz* estreou *Kassandra in Process,* inspirado no romance da escritora alemã Christa Wolf.

Espetáculo *Medeia Vozes* (2013)

Río Abajo de Erika Diettes

Representação e práticas artísticas no contexto da violência

Claudia Pérez e Michele Rolim*

Durante 5 anos Ileana Diéguez[1], (de origem cubana, radicada no México), investigou questões acerca do corpo, da arte, da violência e do luto, dentro de contextos mexicanos, colombianos e peruanos, com referência também a outros países latino-americanos. A pesquisa resultou no livro *Cuerpos sin duelo - iconografías y teatralidades del dolor*, lançado em novembro de 2013 na Argentina (ainda sem tradução para o português). Em dezembro, no mesmo ano da publicação, Diéguez ministrou um seminário no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS sobre o seu mais recente tema.

A publicação aborda a reflexão sobre a violência que tem transformado o comportamento na sociedade e vem contaminando as representações estéticas e artísticas. A autora propõe olhar essa questão de, pelo menos, duas formas. Uma delas é a partir da realidade de países como o México e a Colômbia, no qual grupos paramilitares ou relacionados ao narcotráfico tornam quase cotidiana a exposição no espaço público dos corpos dos inimigos assassinados e depois mutilados com o intuito de tirar a dignidade do morto, demonstrar superioridade e difundir o medo. Cabeças são dispostas no meio de uma praça pública acompanhadas, frequentemente, de cartazes com mensagens de medo e ameaças, por exemplo. Dessa forma, a colocação desses corpos é feita de uma maneira que distorce a realidade e a teatraliza sem que se trate de arte em si, mas que faz uso de recursos estéticos para acrescentar sua dominação sobre os cidadãos.

[1] Doutora em Letras (2006), com pós-doutorado em História da Arte na UNAM (Universidade Nacional do México), Licenciada em Teatrologia e Dramaturgia pelo Instituto Superior de Arte da Habana (1983). Atualmente leciona na Universidade Autônoma do México (UAM).

A outra forma em que a autora aborda à violência é através da investigação sobre as práticas artísticas que trabalham com a dor e com luto. Essas práticas são realizadas pelos artistas que tomam o papel de testemunha dos acontecimentos e acabam proporcionando um espaço no qual as pessoas conseguem dar vazão ao sentimento de perda de algum ente querido. Performances que remetem ao ritual funerário ou que falam da dor pela perda de alguém, registros fotográficos dos objetos que pertenceram aos desaparecidos e que os familiares ainda conservam ou mesmo a exposição desses objetos de uma maneira artística misturando ficção e realidade são os materiais de estudo de Diéguez nesse livro.

No contexto de uma realidade violenta, na qual existem práticas de exposição dos corpos de pessoas assassinadas pelos grupos paramilitares, Diéguez pensa o corpo teatralizado como veículo de comunicação de mensagens que interfere nas relações de poder da sociedade.

> Todas as intervenções sobre o corpo, assassinado pela segunda ou terceira vez, mutilando ou desfigurando, pervertendo ou desaparecendo a identidade das vítimas, buscam expor sua degradação a vista dos outros e dar a ele um sentido utilizando a disposição desses fragmentos para fazer falar e pronunciar uma mensagem que expande o terror. (DIÉGUEZ, 2013, p. 124, tradução das autoras).

Dessa forma, a teatralidade é utilizada como um dispositivo de controle e dominação, mostrando que esses grupos violentos têm o poder de decidir não só a vida como a morte dos outros. A partir disso, surge o questionamento de como realizar os ritos fúnebres se os corpos estão mutilados ou desaparecidos. Diéguez parte de perguntas do campo da filosofia propostas pelo francês Jean-Luc Nancy[2] para discutir o assunto. São elas: Como representar a ausência? Como dar presença ao que não é da ordem da presença? Uma das formas, sugeridas por Diéguez, é utilizar os vestígios no lugar dos corpos, que podem ser roupas ou objetos que pertenciam ao morto ou desaparecido. Assim, os vestígios adquirem um *status* de representação.

Esses ritos fúnebres - que surgem a partir da necessidade de realizar o luto mesmo sem a presença física do corpo e a certeza da morte - vão resultar no que a autora chama de "*communitas del dolor*"[3]. Para ela, é "fazer da dor individual uma experiência coletiva para pensar a possibilidade de uma 'comunidade moral'. (...). Minha dor pode se comunicar com a dor do outro" (2013, p. 24, tradução das autoras).

PRÁTICAS ARTÍSTICAS SOBRE A DOR E O LUTO

Para Diéguez interessa as manifestações artísticas que estão inseridas neste contexto, mas não como operações de representação e sim de evocação. "Tenho procurado pensar certas práticas artísticas como alegoria do luto, como trabalhos realizados desde uma situação de ruínas, sem pretensão de reduzi-las a uma situação metafórica senão a restos metonímicos" (2013, p. 31, tradução das autoras). A artista mexicana Rosa María Robles - cujas exposições têm as curadorias assinadas por Diéguez - tem explorado a apropriação de iconografias clássicas para falar de cenários preenchidos por uma estética da violência. Na instalação *Alfombra Roja* (2007), no Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, no México, a artista cria um "tapete" de cobertores sujos de sangue. A obra, que faz alusão ao tapete vermelho pisado por ricos e famosos, é composta de cobertores que foram usados para enrolar corpos de vítimas mortas em assassinatos reais. Infelizmente, a obra foi retirada da exposição pela Procuradoria Geral de Justiça de Sinaloa.

Exposição *Réquien NN* de Juan Manuel Echavarría

A artista plástica Rosa María Robles aplicando seu sangue sobre cobertas para substituir as que foram retiradas pela polícia

[2] Jean-Luc Nancy é um filósofo francês que leciona na Universidade de Estrasburgo.

[3] O termo *communitas* se refere ao conceito desenvolvido por Victor Turner, "um estado de grupo onde não existe hierarquização" (TURNER, 1974, P. 118-119).

Esse é um exemplo de trabalhos que enfrentam críticas de pessoas que consideram essas manifestações "apologias da violência". "Em nome de uma 'correção estética', é dito que mostrar imagens da violência está dando a vitória a quem a produz. No entanto, sempre tenho pensado que calar e silenciar a barbárie seria precisamente dar a vitória aos perpetuadores dessa barbárie" (2013, p. 44-45, tradução das autoras).

O fato é que nas últimas décadas esses países (México, Colômbia e Peru, sobretudo, mas também no Uruguai, na Argentina e no Brasil) estão começando a elaborar iconografias que vão ao encontro desse cenário composto de corpos mutilados ou ausentes, desaparições forçadas e corpos não identificados. Essas iconografias são registros de evocação e também documental.

O corpo ausente é a base do projeto *Recordatorios*, que começou em 2011, da artista e fotógrafa colombiana, Erika Diettes, que consiste em uma série em formato de escultura composta pelos vestígios cedidos por familiares de pessoas assassinadas nos conflitos na Colômbia. As roupas e objetos são preservados em cubos transparentes, com o intuito de que estes tenham «um lugar digno». Segundo Diéguez, esses cubos revelam a perda e o que é irrecuperável, assim como o vazio que os ausentes têm deixado, mas de alguma maneira também promovem um lugar para lembrar os mortos que transcende o ato de contemplação estética. Ou mesmo a série *Río Abajo*, que tem percorrido várias regiões da Colômbia, na qual objetos das vítimas são fotografados e impressos sobre vidro. Quando são expostas, muitas vezes, ocorre uma celebração fúnebre, na qual se ilumina com velas as imagens.

divíduo que solicitou favores, cuida da sepultura trazendo flores, colocando uma placa em agradecimento e nomeando ao defunto, sempre com o sobrenome da família adotiva.

Por último, existe também o problema da desaparição forçada, cujos ritos para a autora:

> Não representam apenas o problema da ausência do corpo, mas a impossibilidade da convicção real da morte dessa pessoa que segue esperando, porque, o desaparecido toma uma conotação de "morto-vivo", torna-se uma espécie de fantasma que atormenta o sujeito, por um lado porque não foi enterrado e, por outro, pelas preocupações que geram não saber as condições pelas quais ele pode estar passando durante essa ausência. (ZORIO, 2001, p. 262 apud DIÉGUEZ, 2013, p. 170, tradução das autoras).

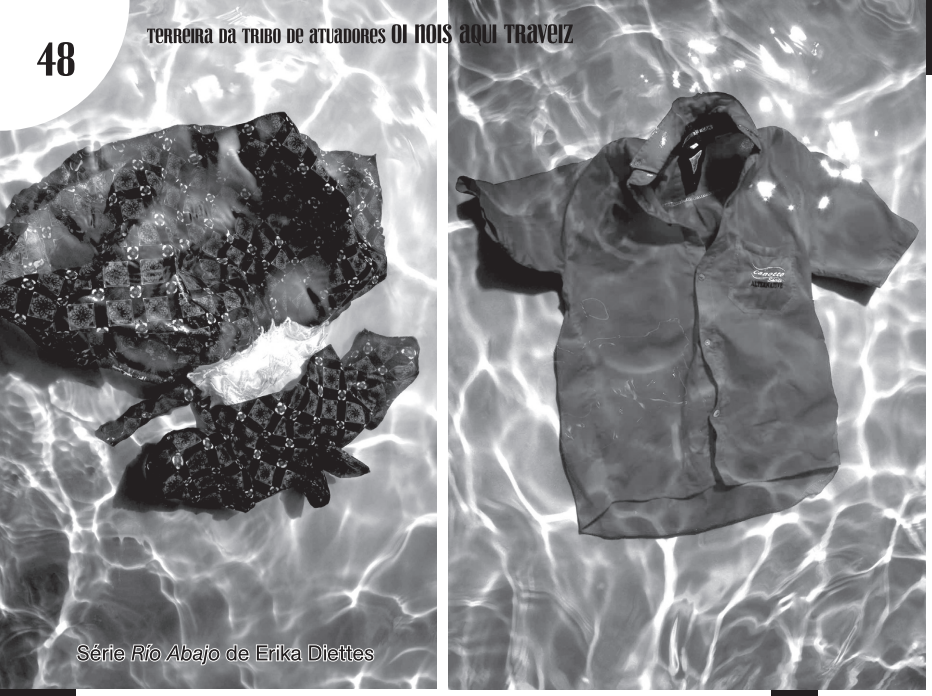
Entre os exemplos da arte que aborda o tema dos desaparecidos está o espetáculo *Viúvas - performance sobre a ausência*, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, (RS) - coletivo teatral gaúcho com 36 anos de trajetória que trabalha com temas que refletem sobre a história e a realidade brasileira. Para chegar ao local da apresentação os espectadores trafegam até um clube náutico na Zona Sul de Porto Alegre e lá embarcam em um barco que irá conduzi-los até a Ilha das Pedras Brancas ou Ilha do Presídio, local

Exposição *Alfombra Roja* de Rosa María Robles

Exposição *Réquien NN* de Juan Manuel Echavarría

Já em relação aos corpos não identificados e com um caráter documental, podemos observar o trabalho do fotógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría, com a série fotográfica *Réquiem NN (2006-2012)*, que registra o caso dos túmulos de Puerto Berrío, em Magdalena Medio, na Colômbia. Na cidade se pratica um ritual no qual os corpos jogados no rio são resgatados por pescadores e por pessoas que passam pelo local e, em seguida, enterrados no cemitério. As pessoas vão até uma sepultura e escolhem um cadáver para fazerem pedidos a essa alma. Em troca disso**,** cada in-

que nas décadas de 1960 e 1970 durante a ditadura militar era o destino de presos políticos. Na trama Sofia - interpretada por Tânia Farias - representa todas as mulheres que perderam um ente querido para a repressão. Ela lidera um grupo de mulheres que lutam pelo direito de saber onde estão os corpos dos homens que desapareceram ou foram mortos pela ditadura. O texto da peça é assinado pelo dramaturgo argentino radicado no Chile, Ariel Dorfman, em parceria com Tony Kushner. Nesta ilha, os espectadores são convidados a habitar uma memória do espaço que está



Série *Río Abajo* de Erika Diettes

contaminada de lembranças e histórias, fazendo com que o público experimente essa atmosfera, passando de espetáculo para acontecimento. Quando Sofia, vivida por Tânia, começa a falar em uma cela sem grades os nomes dos desaparecidos e mortos não se sabe mais o que é real, e o que é ficção. As duas coisas se misturam, assim como a atriz e a *performer*, pois não há como não se deixar levar pelas marcas reais de tiros na parede e escritos pedindo socorro feitos há algumas décadas. O espetáculo deixa de ser apenas uma representação para se tornar uma evocação, ou seja, um espaço para relembrar e experimentar ausências, medos e lutos.

O ARTISTA COMO TESTEMUNHA

Nesses cenários de violência, de dor e de luto, cabe se perguntar (como tem se discutido desde as últimas décadas do século XX) sobre a chamada "responsabilidade do artista" e qual é o papel que este deveria tomar nessas circunstâncias. A respeito disso, Diéguez assinala que "a arte não pode colocar o ponto final à estranheza do mundo, não pode solucionar os problemas nem devolver a vida a ninguém" (2013, p.266, tradução das autoras), mas esclarece que "a participação do artista é através do espírito, insistentemente, subterraneamente, mas penso que também visivelmente" (2013, p.266, tradução das autoras).

Um recurso frequentemente utilizado pelos criadores contemporâneos que trabalham com memórias traumáticas e contextos em conflito é o trabalho de campo. Dessa forma, as informações geram documentação de primeira mão que resulta em uma alternativa aos relatórios oficiais, que nem sempre correspondem aos fatos verdadeiros. Além disso, esses artistas ficam expostos efetiva e psiquicamente durante seus processos de pesquisa, o que acaba marcando suas vidas e determina suas criações. Então, para a autora do livro, o artista não é uma pessoa alheia que documenta os acontecimentos; ele mesmo vira testemunha da dor dos outros e talvez no final essa seja a responsabilidade do artista: registrar a dor, visibilizar a violência, evocar o luto impossível, mas também compartilhar o sofrimento do outro. O artista se transforma em parte da *communitas del dolor.*

***Claudia Álvarez Pérez** é artista cênica e pesquisadora no México. Possui graduação em Teatro pela Universidade das Américas, Puebla e atualmente faz Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como parte do Programa OEA-GCUB para Estudos de Pós-graduação no Brasil.

***Michele Rolim** é mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É repórter dos cadernos de cultura do Jornal do Comércio (de Porto Alegre - RS), responsável pela área de artes cênicas.

REFERÊNCIAS

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor.* Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013. 284 p. : il.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus.* Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

TURNER, V. *O processo ritual. Estrutura e Antiestrutura.* Petrópolis: Vozes, 1974.

ZORIO, Sandra. "El dolor por um muerto-vivo. Uma lectura freudiana del dualo em los casos de desaparición forzada". *Desde el Jardín de Freud. Revista de psicoanálisis.* Nuestros duelos, enero-diciembre, 2001, p. 251-266.

Judith Malina e Julian Beck

Resistência do Real

LIVING THEATRE E TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Cristina Sanches Ribeiro*

O LIVING THEATRE

O *Living Theatre*, um dos grupos teatrais seminais da contracultura americana, foi fundado em 1947 por Judith Malina e Julian Beck. Pioneiro no circuito o*ff-broadway* (peças experimentais e não comerciais), o *Living Theatre* buscava uma nova forma de fazer teatro. Procuravam operar mudanças sociais apoiados na ideologia anarquista e em uma estética experimental.

A coletividade é um dos fatores mais marcantes do grupo, onde a convivência passa de profissional a pessoal, e a busca de um teatro não-ficcional parte dessa coletividade, onde a vida pessoal e artística não se separa.. Uma vida baseada no compromisso político e físico do ator, um teatro que busque mudanças sociais verdadeiras.

A vinda ao Brasil foi a convite do Teatro Oficina para conhecer a realidade brasileira. Vieram no começo de 1970. Em 1971, ficaram 72 dias presos pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) em Ouro Preto, acusados de instigar atividades subversivas e uso de substâncias ilegais. O grupo foi colocado em liberdade após forte apelo internacional da comunidade artística que incluía nomes como Salvador Dalí, Yoko Ono e John Lennon.

Enquanto estavam no Brasil, desenvolveram alguns projetos, como o ciclo de execuções feito para locais não tradicionais - “O Legado de Caim”, onde apresentaram inclusive dentro das celas brasileiras. Nessa performance, direcionavam perguntas para o público, questionando sobre a vida, dinheiro, propriedade, estado e progresso.

BUSCA DE UM NOVO TEATRO: ARTE E VIDA

Sob a perspectiva dos ideais anarquistas[1], o Living Theatre tornou-se um dos grupos mais importantes do movimento contracultural por mesclar arte e vida, ou seja, viver e trabalhar em comunidade por um ideal partilhado. O fazer teatral e a vivências cotidianas não somente coexistiam como também se retro-alimentavam. Ao experienciar a vida incidindo na arte, a ficção passa a dar lugar ao trabalho sobre a realidade e as questões existências subjetivas e sociais, como sugeria Artaud, grande inspiração do grupo. Para Artaud, o verdadeiro teatro afetaria a dinâmica da vida universal, rompendo com a linguagem articulada para tocar o âmago da vida.

Os processos artísticos - coletivos, democráticos e não hierárquicos - propostos pelo grupo, afirmavam não somente a fusão entre arte e vida como revelavam seus ideais, pois consideravam que era na própria ação poética que seus posicionamentos poderiam se afirmar com mais rigor e efetividade.

A criação coletiva é uma forma de construção artística onde se revoga a hierarquização das companhias teatrais tradicionais, trabalhando questões de pontos de vista coletivos em que todos tem o mesmo direito de propor uma criação ou opinar sobre ela, tornando o teatro como ação efetiva e real, pela sua relação direta com os ideais pessoais dos artistas. A criação coletiva do *Living Theatre* ultrapassa as barreiras do palco e une-se com o público, extinguindo os cenários e personagens tradicionais e movimentando os espectadores fisicamente e emocionalmente, ao propor através da improvisação a criação de uma nova poética teatral.

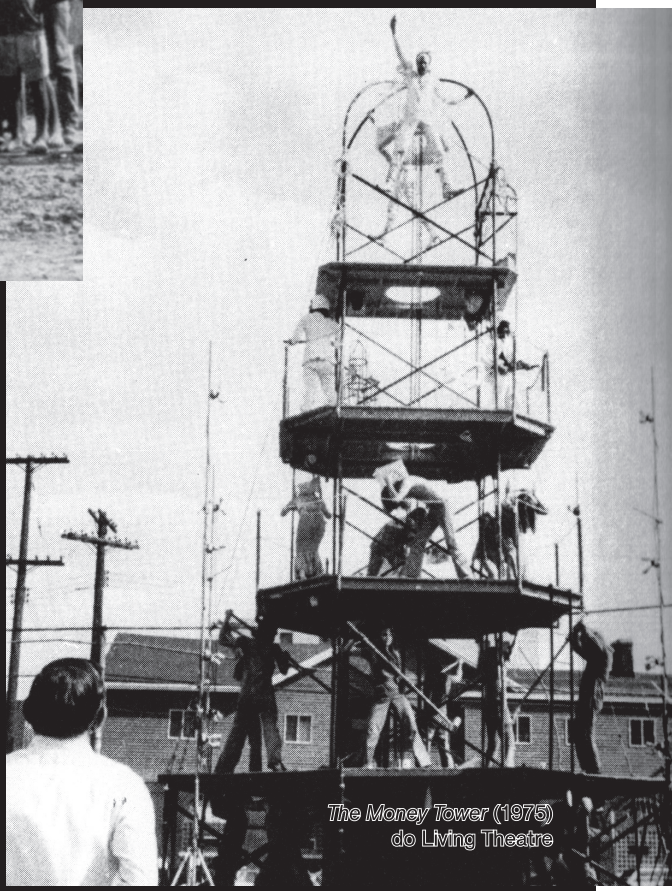
A TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Pode-se identificar alguns aspectos em comum entre o *Living Theatre* e o grupo portoalegrense *Ói Nóis Aqui Traveiz*. Criado em 1977, busca um teatro com potência de afetar e ser afetado pela vida, dissolvendo a separação entre ator e público, um tipo de atuação que procurava intervir na situação política, divergindo das formas tradicionais vigentes.

Sua postura firme e radical mostra seu posicionamento claro diante das questões de poder e liberdade. Os integrantes do grupo se autodenominam “atuadores” em vez de atores pois segundo seus integrantes, o ator atua em cena, enquanto o atuador atua dentro e fora dela. Tal postura

Mary Mary e Paulo Augusto em *House of Love* (1970) do Living Theatre numa favela em São Paulo

Judith Malina e Julian Beck na prisão no Brasil (julho de 1971)



The Money Tower (1975) do Living Theatre

[1] Libertação sexual, coletivização de deveres e direitos, negação a todo tipo de poder e violência.

explicita que o *Ói Nóis*, assim como o *Living*, não diferencia a existência cotidiana do seu fazer artístico; ambas se encontram apoiadas sob o mesmo pilar: seu posicionamento político. O atuador é um ativista político em situação de ator, e vice-versa. Ao comprometer-se e implicar-se com a realidade que o cerca, o atuador modifica a si mesmo e convida o publico a se modificar junto com eles, oferecendo a possibilidade de reavaliação da condição humana.

Os atuadores do Ói Nóis "agem" seus ideais através do Teatro de Vivência, termo cunhado pelo atuador e fundador do grupo Paulo Flores na década de 1980, a fim de encontrar uma linguagem original que fugisse dos códigos preestabelecidos e que tivesse um caráter ritual de experiência compartilhada. Nesse tipo de teatro, as criações artísticas são espaços abertos à descoberta e à investigação do espectador. Ele é convidado a participar do ato cênico como se estivesse tomando parte de uma cerimônia, cuja a intenção é criar um rito que rompa com a linguagem estabelecida para que se possa entrar em contato com outras forças de vida, através de uma experiência diversa da realidade comum. A troca é feita durante uma cena de improvisação, em que os limites entre palco e plateia são dissolvidos e decisões reais são feitas pelos espectadores, tais decisões vão desde ações simples, como a escolha de sua posição no espaço, até decisões que podem afetar a todos os presentes naquele ambiente e todo o desenvolvimento da cena. Dessa maneira, cada apresentação difere da outra, pois a energia de cada público rege a criação do momento real, elaborada no envolvimento sensitivo do teatro.

Ivanildo Silvino Araújo
demonstrando a tortura do pau-de-arara
no espetáculo *Seven Meditations*
do Living Theatre

O REAL COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

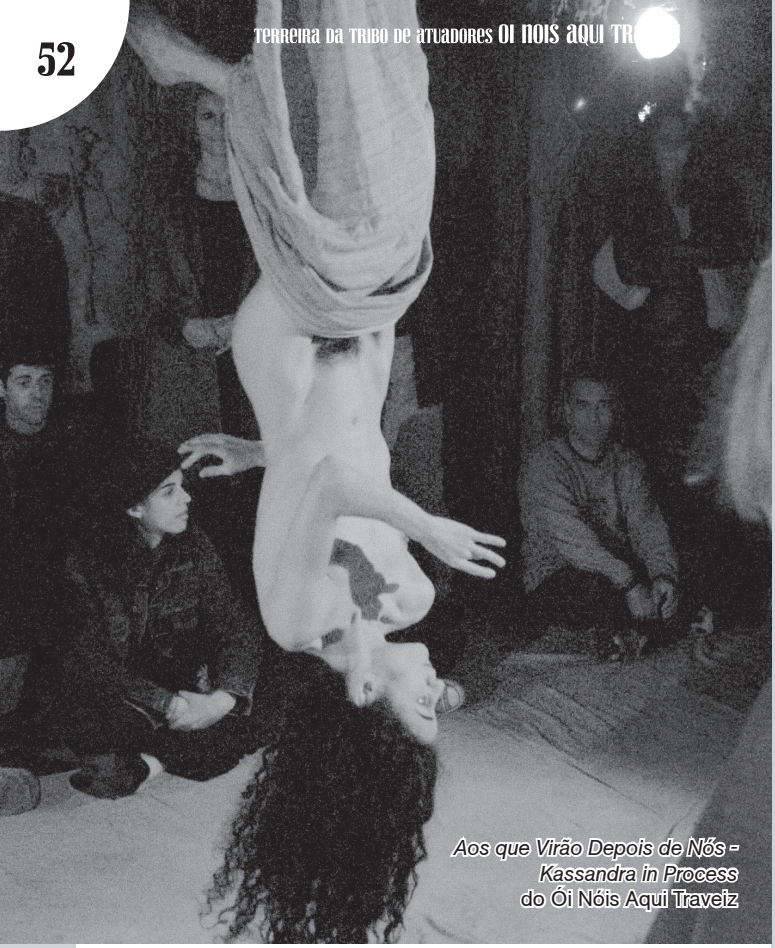
Em seu artigo Intimidade e a busca de encontros reais no teatro, o professor e diretor André Carreira (2011) aponta a importância do real na cena contemporânea. Tanto no trabalho do *Living Theatre* como no trabalho da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz,* pode-se observar a busca da horizontalidade entre ator e público, assim como a valorização do íntimo em que se efetuam tanto "tecidos pessoais como ficcionais" (p.332), e o artista trabalha no campo da performance estética e social, sendo sujeito ficcional e narrador da sua condição pessoal.

No teatro, Carreira (2011) identifica três tipos de ações relacionadas com o real e o teatro: a representação da realidade, a compreensão do real e a intervenção do real. Nesta última, o público é compreendido como sujeito implicado e responsável no ato teatral. Essa aproximação do ator com o espectador está pautado em uma das bases do teatro experimental e dos grupos que buscam novas funções para o teatro, como *Living Theatre* e a *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.*

Em sua visita ao Brasil em 1970, o *Living Theatre* desenvolveu o primeiro projeto de "Legado de Caim": a peça da favela, que consistia numa criação coletiva composta por estudantes da Escola de Artes Dramáticas (ECA) da USP e por membros da comunidade de São Paulo. Essa ação foi encenada em um morro da periferia, a Favela do Buraco Quente.

Tendo como base entrevistas realizadas pelos membros do grupo com moradores desta favela, o real estava inscrito na performance. O grupo se familiarizou com a vida dos moradores, conhecendo seus problemas e sonhos. As cenas tocavam diretamente os habitantes da favela: os moradores não estavam em posição de meros espectadores de uma ficção de um teatro de entretenimento, eram, de certa maneira, seus coautores e protagonistas. O real era palpável, e a cena tornou-se então um espaço político compartilhado. A proposta da alteração do status quo da própria comunidade na performance acabou tornando-se um ato de resistência.

Na performance, entrevistas com os moradores foram colocadas no alto-falante. As suas próprias vozes e histórias estavam ali, sendo ouvidas eles mesmos. Tal estratégia criou uma dimensão real naquilo tido como ficcional; ao ver sua própria história fazendo parte de uma peça, todos ficaram bem próximos aos alto-falantes, a fim de ouvirem a si mesmos, contando histórias de desespero e esperança. A realidade cotidiana ganhou uma outra camada, aquilo que era meramente uma fala, tornou-se potência social e política.



Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process do Ói Nóis Aqui Traveiz

Depois, um personagem que era o filho de um rei exigia um par de sapatos para o seu pai. O público era de crianças descalças. Judith Malina narra em seu diário que, nesse momento, as crianças mostraram claramente quando a percepção do teatro chegou até as mais novas, elas perceberam as próprias necessidades em cena. Malina diz: "Mas isso não é arte nem ilusão. Era o sonho *deles* – poderiam chegar até o rei e o rei lhes daria sapatos".

Em seguida, os atores eram amarrados e pediam para que o público os libertassem. O senhor que libertou Malina falou pra ela: "Amanhã o povo vai libertar todo mundo!" A performance acabava com um bolo que era compartilhado, junto aos sonhos de liberdade. A ação teatral então adquire uma função: de se fazer como ação transformadora e política.

DESMONTAGEM CÊNICA E A MONTAGEM DO REAL

Um outro tipo de procedimento artístico que seu pauta no real seria a Desmontagem. A Desmontagem consiste em um compartilhamento de processos pessoais de atores e atrizes, e o *Ói Nóis* apresentou no ano de 2014 a "Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência", apresentado pela atuadora Tânia Farias. Tânia expõe sua trajetória baseada em algumas personagens, elucida processos criativos e escolhas, demonstrando fisicamente um trecho de cada uma.

O aspecto do real na Desmontagem é muito ativo, pois compartilha-se os processos de busca, investigação, treinamento e construção, integrando-os como um episódio artístico pedagógico. Para a pesquisadora e professora mexicana Ileana Diéguez (2010), a Desmontagem é uma experiência que se torna um privilégio para qualquer pessoa que estiver interessada em conhecer mecanismos e referências poéticas dos artistas cênicos.

Nos processos de Desmontagem demostram-se os aspectos pessoais, históricos, fragilidades, partilhamentos e experimentos que podem ter ido ou não pra cena, e o motivo de certas escolhas. Normalmente há a demonstração de um excerto. O fragmento ganha autonomia, e a reflexão do que já foi feito em outro lugar ganha uma outra dimensão, uma dimensão de exposição do real na cena teatral. A Desmontagem trabalha na horizontalidade entre palco e plateia pois coloca o artista em seus aspectos mais pessoais, trabalhando sua vivência, sua arte, sua paixão, sua resistência.

***Cristina Sanches Ribeiro**
é diretora teatral e bacharel em teatro pela UDESC.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

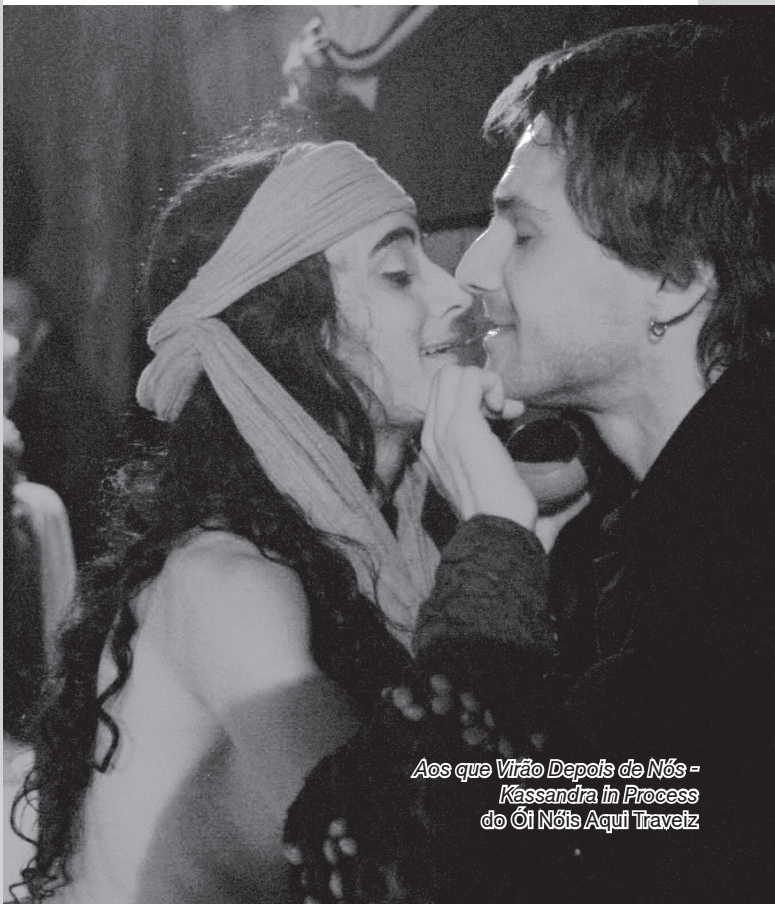
BRITTO, Beatriz. *Uma Tribo Nômade: A ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como Espaço de*

Resistência. Editora Ói Nóis Na Memória. Porto Alegre, 2009.

BRITTO, Beatriz. *Arte e Mídia – A ação do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência e suas recepções na mídia.* Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-USP. São Paulo, 2007.

CARREIRA, André. *Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro.* Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana. *Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación.* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa – CONACYT, México, 2010.



Aos que Virão Depois de Nós - Kassandra in Process do Ói Nóis Aqui Traveiz

Seria fatal, se o crítico tivesse a última palavra

Entrevista com Jürgen Berger, realizada na visita do crítico teatral na Terreira da Tribo em março de 2014. Ele fala sobre a importância do teatro na sociedade, a contribuição da crítica teatral e o panorama contemporâneo alemão.

Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

Para que serve o teatro ainda hoje?

Isso é uma pergunta pela origem do mundo que se responde ou com uma frase ou com grandes ensaios. Simplesmente… Simplesmente, porque as pessoas precisam. Porque fazem isso desde a idade da pedra, assim que conseguiram resolver os maiores problemas: o mamute foi caçado, havia comida. Ficou frio e as pessoas se recolheram na caverna. Com o tempo ficou chato. E o que fizeram na caverna: começaram a se contar algo. E isto é teatro.

Então, um aspecto importante do teatro é o entretenimento.

Não só o entretenimento. Têm muitas outras faces. Contar algo serve para a memória coletiva, para manter vivas as histórias. Por muito tempo as histórias não foram escritas. Acontecia apenas pela narração. Também serve para a transmissão de notícias. Serve para que comunidades possam se formar. E teatro, assim como a gente o compreende hoje, serve pelo menos desde os gregos para levantar assuntos controversos da sociedade. Além disso, ele é a origem de tudo que conhecemos hoje na área do filme, do vídeo e das novas mídias. Tudo começou com a narração e o teatro.

E o que caracteriza uma boa peça de teatro?

Eu penso que deve ser arte. Num teatro que apresenta apenas um ímpeto pedagógico eu sinto falta de algo. Deve ter encontrado uma forma artística. Mas também deve se permitir de brincar e experimentar com diferentes princípios estilísticos.

E qual é a contribuição do crítico de teatro?

A pergunta é aonde… Eu aprendi, por exemplo, que é uma grande questão se existe algo como crítica teatral no Brasil. Eu posso falar da Alemanha e lá o crítico cum-

Jürgen Berger
em visita na Terreira da Tribo

Espetáculo *100% Riga* do grupo Rimini Protokoll

pre uma função bem importante. Na medida em que ele avalia as diversas encenações, ele contribui simplesmente, se e como um diretor continua recebendo trabalho dos teatros. Mas começamos mais em baixo. Temos um grande setor de produção de novas peças. Por ano se escrevem cerca de 150 novas peças, além daquilo que o teatro pós-dramático produz. É com essas peças que o crítico teatral trabalha intensamente. E certamente, isso influencia bastante no sucesso dos autores jovens.

Que reações você recebe de autores e diretores?
Eu penso que isso depende da forma como se escreve a crítica. Eu também dou aula, sou professor na universidade de Mannheim, e uma das coisas fundamentais, que repito sempre, é: primeiro, o juízo estético sempre é subjetivo. Isto significa que a subjetividade tem que ser reconhecível quando damos um juízo estético. E a segunda premissa é que eu tenho que fundamentar minha crítica. Se eu escrevo uma crítica sem argumento, tenho que aguentar que o ator ou diretor me digam que não pode reconhecê-la. E eu tenho que admitir que ele tem razão. Agora, se eu escrevi uma argumentação, aí começa a ser interessante discutir sobre. Isso é comum de acontecer. Eles não têm medo na Alemanha. Eles me ligam ou falam comigo. O que acho ótimo. Seria fatal, se o crítico tivesse a última palavra.

Quais são as encenações que mais mexeram com o público de língua alemã nos últimos anos?
Tinha as de Castorf, porque ele introduziu uma estética muito própria no teatro e também porque trabalhou de uma forma muito própria com os atores. Isso se percebia. Depois tem as de René Pollesch, que fazia um discurso meta-teórico sobre o teatro. Depois diretores como Nicolas Stemann, que encenou principalmente Elfriede Jelinek. Ele transpôs esses textos grandes, transbordantes, em um tipo de teatro-performance que trabalha de forma muito criativa com imagens. E obviamente o trabalho de Rimini-Protokoll.

Um tipo completamente novo do teatro documental e de investigação. No palco estão aqueles, dos quais trata a peça, representando a si mesmos.

Têm produções brasileiras que chamaram sua atenção na Alemanha?
Sim, foi no festival "Schillertage" em Mannheim. Um ano, o foco era a América do Sul. E tinha uma grande encenação do Brasil. Era tão opulenta, que acontecia na casa de óperas. E era de longa duração. Agora não me lembro do nome do diretor…

… **Antônio Araújo**…
… Sim, pode ser. Era um tipo de grande teatro de mistérios. Ele trabalha em São Paulo com um grupo próprio…

… **o Teatro da Vertigem.**
Achei muito impressionante. Mas claro que é, assim como eu o imagino aqui no Ói Nóis, uma forma de trabalho totalmente diferente do que é na Alemanha. No primeiro momento gera um tipo de estranhamento e também curiosidade: O que é que vocês fazem aí? Em que tradição se baseiam?

E qual é a grande questão que move o teatro alemão no momento?
Quanto dinheiro é cortado nos diferente teatros. Até quando vão continuar os cortes. E se talvez não fosse necessário inscrever o direito à cultura na constituição. Porque isto não existe até hoje. E uma segunda discussão é, até quando haverá crítica teatral. Porque os jornais estão com graves problemas financeiros. E onde é que os jornais reduzem custos? Claro que não na crítica de literatura ou de cinema, porque não custam. O crítico de literatura recebe o livro em casa. O crítico de cinema assiste o filme na sua cidade. O crítico de teatro, este é o problema desse trabalho, tem que viajar. E as ajudas de custo são cortadas. Significa que os críticos já estabelecidos ainda podem viajar. Mas os colegas jovens tem grandes dificuldades de começar seu trabalho. Eu acho que isso é uma grande questão. Porque em qualquer lugar do mundo onde não tem crítica teatral, os fazedores de teatro são fortemente prejudicados por isso.

Espetáculo *100% Riga* do grupo Rimini Protokoll

magos do teatro contemporâneo

O TEATRO PÚBLICO DE JEAN VILAR

Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

"Reduzir o espetáculo a sua mais simples e difícil expressão, isto é, o jogo cênico, ou, mais exatamente, o jogo dos atores. E portanto evitar fazer da cena uma encruzilhada onde se encontrem todas as artes, maiores e menores."

Jean Vilar

Jean Vilar, cujo nome permanece ligado ao período mais prodigioso do **Teatro Nacional Popular**, insere-se na linha dos encenadores que modificaram profundamente a moderna dramaturgia. A sua obra constitui uma das páginas mais brilhantes da história do teatro francês do pós-guerra e da história do teatro popular. Jean Vilar, amante de uma encenação clara, pura, sem adornos inúteis, jamais narcisista, tinha sempre presente o adágio de Lope de Veja: "um palco, um intérprete, uma paixão". Nascido a 25 de março de 1912, em Sète, Jean Vilar estuda nas Universidades de Montpellier e de Paris uma licenciatura em letras que não acaba. Professor no colégio Sainte-Barbe (Paris) desde 1932, decide, depois de ter assistido a um ensaio de *Ricardo III* de Shakespeare, dirigido por Charles Dullin, inscrever-se na escola do grande encenador. Será seu aluno durante três anos. Em 1941, Vilar pertence a La Roulote, companhia de atores que percorre a província. Em setembro de 1943, funda a sua própria companhia e cria uma sociedade de assinantes, a Companhia dos Sete, e ganha fama ao encenar o *Dom Juan* de Molière. Em 1945, *A Dança da Morte* de Strindberg e *Assassinato na Catedral* de T. S. Eliot valem-lhe o prêmio do Teatro.

FESTIVAL DE AVIGNON

Em 1947, Jean Vilar organiza o Festival de Avignon, que irá conferir às obras representadas no pátio principal do Palácio dos Papas um caráter exemplar na história moderna da encenação. Ao ser criado o empreendimento parece ousado para todo mundo e provavelmente para o próprio Vilar. O objetivo é inventar um outro espaço teatral e, a partir daí, uma estética nova para um público novo, longe de Paris e de suas salas à italiana. O pátio do Palácio dos Papas escolhido por Vilar permitia o rompimento desejado. Espaço aberto e monumental, ele oferecia mil possibilidades para o corte das amarras da tradição. Na frente do admirável Muro era preciso inventar novas soluções. As proporções, a grandiosa verticalidade do Muro, a largura e a profundidade do palco, a distância dos espectadores (notadamente os das últimas filas) e o proscênio, tudo isso transformava radicalmente as convenções. Vilar pensa em formas que lhe são caras na história do espetáculo: o anfiteatro antigo e a imensa cenografia medieval. Pois não se trata apenas de uma modificação da escala. Essa modificação

Jean Villar

Maria Casares e Jean Vilar em *Macbeth* dirigido por Jean Vilar, Avignon, 1954

Jean Villar no Palácio dos Papas em Avignon archives-maison-jean-vilar

Espetáculo *Ricardo II* dirigido por Jean Vilar no Palácio dos Papas, Avingón, 1947

conduz a uma transformação da própria prática teatral, do ponto de vista do público. Por exemplo, tornava-se quase impossível manter a estética ilusionista e o cenário construído. Por um lado, não se dispunha de instrumentos técnicos indispensáveis (urdimento, varas...); por outro, havia uma insuportável desproporção entre o Muro e um cenário concebido em função do tamanho dos atores. Vilar assume o seu caráter monumental. A especificidade desse novo espaço determina novas exigências e novas limitações. Se um certo teatro intimista se achava de saída excluído de um espaço que ameaçava esmagá-lo, a contrapartida positiva consistia em beneficiar as peças que mereciam tal espaço, e que puderam reencontrar, nesse quadro excepcional, o sopro, a amplitude, a grandeza que as proporções mais modestas das salas habituais haviam feito esquecer. Foi possível, desse modo, descobrir verdadeiramente *O Cid, O Príncipe de Homburgo, Lorenzaccio, A Morte de Danton* e *Ricardo II*. "O encontro entre a pedra nua de Avignon e o teatro de Shakespeare foi imediato. E confirma a minha convicção de que o esforço de encenar clássicos populares, obras adultas entre todas as obras, deveria romper com a estética asfixiante e sem regras dos teatros financiados. O mais nobre, e o mais puro, dos lugares, não suportaria qualquer artifício nessas obras de arte", reconheceu Vilar.

"Teatro popular significa aprender; e aprender: liberar o homem."

As escolhas de Vilar procedem de uma dupla vontade:

- abrir o teatro a um público novo;

- fazer os grandes textos brilharem sem sufocá-los sob o decorativo e o embelezamento.

Um "outro público" é o das férias de verão, do sol, do mediterrâneo. Uma multidão juvenil, entusiasta, disponível, indiferente as convenções. Uma "outra estética": a prática de Vilar, ao levar em conta as coerções impostas pelo lugar, concentra-se no ator. Este se torna o coração vivo da representação. O espaço lhe é oferecido praticamente vazio, a ele cabendo dar-lhe vida com auxílio das manchas luminosas dos figurinos, do jogo da iluminação, da discreta estruturação do tablado. O sonho de Vilar era um teatro que unisse o público, que abolisse provisoriamente as discriminações sociais. Daí o abandono de qualquer exigência relativa ao traje e a uniformização do *status* das localidades, independentemente da sua maior ou menor distância do palco.

O Festival de Avignon tornou-se um sucesso incontestável. Historicamente é muito claro hoje em dia que a experiência de Avignon teve importância decisiva para a transformação das práticas e dos hábitos do teatro francês. Não há dúvida de que foi a primeira vez em que o abandono do palco italiano alcançou um sucesso de público tão retumbante e duradouro. Sucesso que desencadeou grande quantidade de imitações pela França afora. No decorrer da década de 1950 multiplicarem-se os festivais de verão, em qualquer lugar onde o ambiente natural propiciasse o encontro, ao ar livre, entre público e espetáculo.

JEAN VILAR E O TEATRO NACIONAL POPULAR

O governo, em 1951, então oferece a Vilar assumir a direção do TNP (Teatro Nacional Popular) instalado no Palais de Chaillot, onde ainda era a sede da assembleia da ONU O TNP apenas poderá dispor inteiramente das instalações em 1952, tendo feito a sua primeira temporada nos arredores. O Chaillot, pela sua arquitetura, pelas suas dimensões desmedidas em comparação com as normas habituais, pelas novas condições que impunha ao espetáculo, tinha mais a ver com o teatro antigo do que com o espaço italiano. E Vilar se empenhou em eliminar tudo aquilo que contribuía ainda para transformar o palco em caixinha mágica. Eliminou o pano de boca, de modo que antes do início da sessão o espectador podia ver o palco nu, iluminado pela mesma luz que a sala. O local mágico retomava assim um aspecto familiar e concreto. Exibia-se como uma pista, uma área de representação, um ambiente funcional de um trabalho do qual nasceria o espetáculo. Coerentes com esse espírito, as mutações do espaço cênico faziam-se muitas vezes às vistas do público. Trabalhadores do palco, maquinistas vestindo roupas que os integravam ao universo da peça, faziam as suas intervenções sob os olhares da plateia (para trazer ou tirar um elemento cênico, um praticável etc.), lembrando assim discretamente que o trabalho teatral desenrola-se simultaneamente nos bastidores e no palco.

Seguindo o ideal de Copeau, Vilar se recusa a renunciar às obras do "grande" repertório, mas expande sua de-

finição – ao revelar textos estrangeiros, até então praticamente desconhecidos na França (Kleist, *O príncipe de Homburg*; Büchner, *A Morte de Danton*...), obras modernas (Brecht, *Mãe Coragem, A Resistível Ascensão de Arturo Ui*...), até mesmo contemporâneas (Pichete, *Nuclea*...). Vilar esbarrou em uma dupla dificuldade: era-lhe necessário ao mesmo tempo descobrir textos novos adaptados às dimensões excessivas de Chaillot e à sua estética própria, e ao mesmo tempo vencer a desconfiança de um público novato em relação a autores e obras desprovidos de reconhecimento institucional. Esse teatro se pretende, na esteira de Romain Rolland, teatro de massa e liturgia cívica. Instaura uma espécie de comunhão estética na redescoberta de textos aos quais a estética de Vilar confere vibrante juventude: *O Cid*, *Don Juan*, *Macbeth*, *Antígona*, *Lorenzaccio,* etc. Mas essa comunhão não exclui a reflexão sobre problemas sociais: a arma atômica (*Nuclea*); a especulação (*O Fazedor*); a razão do Estado (*Antígona*); a escalada do fascismo (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*); as relações entre Justiça e Estado (*O alcaide de Zalamea*); a guerra e a paz (*A Paz*) etc. Finalmente, o T.N.P. se afirma, em oposição ao teatro privado que deve se curvar a imperativos de rentabilidade a curto prazo, como um "serviço público". Graças à ajuda do Estado, corresponde a uma necessidade coletiva vital "assim como o gás, a água e a eletricidade".

"Não é só questão de ir provar aos habitantes das cidades da periferia que esse teatro, feito para eles, não lhes é inacessível, nem pelo preço dos ingressos, nem pelas obras representadas. Trata-se de tornar o fato teatral novamente familiar e necessário para eles."

De 1 de novembro de 1951 a 1 de julho de 1963, o TNP deu 3.382 representações (das quais 1790 em Chaillot, 400 na província e 577 no estrangeiro) e teve mais de cinco milhões de espectadores. Em 1963, em pleno sucesso, Vilar não pede renovação do seu contrato, consciente de ter ido tão longe quanto lhe era possível na sua via. Georges Wilson substitui-o, mas o TNP entra em decadência. Durante esse período, foram representadas trinta e sete peças francesas e vinte peças estrangeiras. O esforço de renovação desenvolvido por Vilar visou simultaneamente o repertório e a encenação. Dedicando-se a divulgar, como uma forma de propaganda para o teatro, os autores de qualidade, contribuiu para tornar popular Brecht, Von Kleist, O'Casey, Calderón, Goldoni e Queneau, fazendo de cada uma destas representações um acontecimento da vida teatral. Sendo ele próprio um notável intérprete, Jean Vilar tentou encontrar, através de um estilo simples e sóbrio uma nova grandeza. A sobriedade e proeminência do texto, tomado nas suas implicações mais modernas, obedeciam a um desejo de seduzir um público mais vasto e de levar a cultura às massas. Vilar proclama que todo grande texto comporta uma capacidade de choque que ficou embotada pela repetição e pela rotina. Cabe ao ator reencontrá-la, e fazer com que ela seja reencontrada. O papel do encenador consistirá em guiar o ator, em conduzi-lo a redescobrir e retraduzir esse frescor primitivo do texto. A encenação deve estar a serviço de um texto, e deve banir qualquer decorativismo, qualquer gratuidade. Ela se concentrará portanto no binômio ator-texto. O espaço será inteiramente despojado e organizado de tal modo que o encontro do ator com o seu papel seja o cerne expressivo do espetáculo.

"O TNP é antes de tudo, um serviço público. Tal como a água, o gás, a eletricidade."

Depois de ter-se demitido da direção do TNP de Chaillot em 1963, Vilar optou por continuar na direção artística do Festival de Avignon. Também dedicou-se à encenação de obras líricas e dramáticas no estrangeiro. Monta designadamente no Scala de Milão *Les Noces de Fígaro* de Mozart. Encena para o Teatro do Ateneu *Le Dossier Oppenheimer* (1964) e *Le Hasard au coin Du feu* (1965) de Crébillon. Ao longo dos anos do Festival de Avignon, as companhias mais diversas – do Living Theatre à Comédie-Française, do Ballet Du XX Siècle de Maurice Béjart ao Théâtre de La Cité de Villeurbanne de Roger Planchon se apresentaram ali. No verão de 1968 depois das suas primeiras apresentações o espetáculo *Paradise Now* do Living Theatre, convidado por Vilar para estrear no Festival, é proibido pelas autoridades locais, e o grupo é expulso de Avignon. Vilar é atacado por uma onda de contestação. O acontecimento levou-o a cogitar uma reformulação do Festival. Os ataques que Vilar sofreu revelavam que o desgaste do tempo se fazia sentir, e que o empreendimento da juventude dos anos 1950 tendia a transformar-se numa instituição acadêmica. Infelizmente, a brusca morte de Vilar em 1971 impediu-o de concretizar os seus projetos. Teórico da arte dramática, Vilar escreveu *De La tradition théâtrale* (1955) e *Le Théâtre, service public* (publicado em 1975).

"Dizer que o teatro tem uma missão, tem um sentido religioso e eu que sou terrivelmente laico", disse no auto-retrato feito para a televisão. "Mas tem um papel capital a desempenhar, na formação de uma sociedade, no nascimento de uma civilização. O teatro deve permanecer como um divertimento, é verdade, mas um divertimento que, para além de ser agradável, tem de ser inteligente, tem de saber encontrar a sua virtude, tem de ensinar." Com esta ideia, Vilar conseguiu juntar praticamente toda a gente à sua volta, e mesmo os que a ele se opuseram, como André Benedetto, que em 1966 criou o Off Avignon, manifestação paralela que se opunha "ao teatro burguês proposto por Vilar", reconheciam o mérito do diretor: "Foi um dos maiores", disse depois da sua morte. Quando Vilar morreu, recorda a biógrafa Philippa Wehle, os jornais franceses não se pouparam a descrevê-lo em elogios: "Vilar, o justo", "le patron", "o construtor", e todos falaram de generosidade, "do homem de honra e de coração" que era. No entanto, quer o contestem ou não, os defensores de um teatro popular têm de concordar com a função teatral tal como Vilar a definiu: 'Neste mundo mecanizado, hierarquizado e dividido, unir seres de diversas origens, de gostos diferentes e de pensamentos frequentemente opostos.'

BIBLIOGRAFIA

FAVROD, Charles-Henri, **Le Théatre**, Hachett, Paris, 1976.

ROUBINE, Jean-Jacques, **A Linguagem da Encenação Teatral**, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques, **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2003.

ARQUIVO VIVO:
MEMÓRIAS DO CORPO NA CENA

Newton Pinto da Silva*

El cuerpo del actor es el lugar donde se concentra y desde donde nace el hecho escénico.
Miguel Rubio Zapata[1]

Tânia Farias abraça Amir Haddad após apresentação da *Desmontagem* na Casa do Tá na Rua

Personagem de *Viúvas - Performance sobre a Ausência*, Sophia vive em um povoado onde todos os homens estão desaparecidos e restaram apenas as mulheres. O espetáculo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, baseado em texto do escritor chileno Ariel Dorfman, aborda o tema dos desaparecimentos de pessoas e assassinatos ocorridos nas ditaduras militares e regimes totalitários de países da América Latina na segunda metade do século XX. A montagem estreia, em 2011, na Ilha das Pedras Brancas, no Lago Guaíba, em Porto Alegre, conhecida como Ilha do Presídio. O local sediou um presídio de segurança máxima, desativado em 1983, para onde eram enviados os presos políticos da ditadura militar brasileira. O espetáculo do Ói Nóis Aqui Traveiz utiliza-se das ruínas do lugar para falar de mães, viúvas e filhas que buscam esclarecimentos sobre o paradeiro dos corpos de seus entes e cobram do Estado pela responsabilização destes crimes.

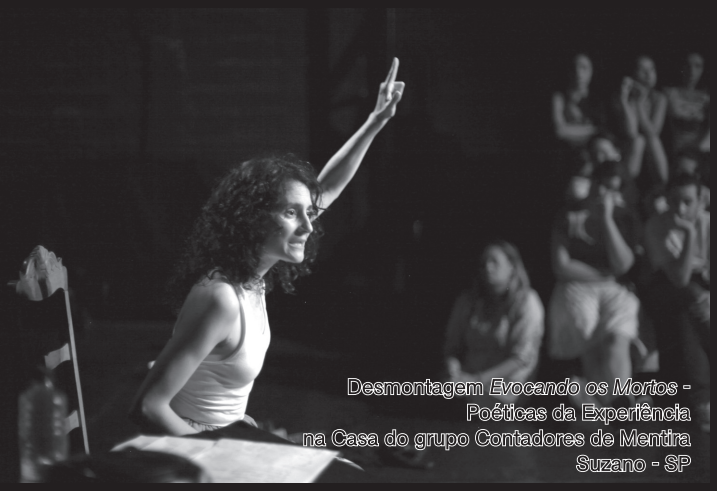
Em uma das cenas do espetáculo, Sophia - que teve o pai, o marido e dois filhos desaparecidos - conta, para os netos, a história recente das desaparições e também a história de seus antepassados, lembrando a luta dos povos originários do continente contra a invasão espanhola. A avó relata às crianças fatos que não estão nos livros oficiais. Sophia fala das memórias que são transmitidas de uma geração a outra através da oralidade. É um ato de resistência ao esquecimento e a todas as formas de dominação e violência. Este momento de Sophia, personagem interpretada por Tânia Farias, foi uma das cenas selecionadas para compor o roteiro do mais recente projeto do grupo gaúcho: a desmontagem cênica *Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência*[2].

[1] ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente** (performance política). Lima, Peru: Grup Cultural Yuyachkani, 2008.

[2] Como espectador assíduo do trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz, venho acompanhando a trajetória do grupo desde a segunda metade da década de 1980. No caso de *Evocando os Mortos,* compartilhei da experiência da desmontagem em duas ocasiões: em maio de 2014, durante o Festival Palco Giratório Sesc, em Porto Alegre; e, em dezembro do mesmo ano, na Casa do Grupo Tá na Rua, no Rio de Janeiro, na Mostra Conexões para uma Arte Pública.

Na desmontagem, Tânia alterna cenas de personagens importantes de sua trajetória no Ói Nóis, em especial, de espetáculos realizados no período de 1999 a 2011, com depoimentos sobre o seu processo de criação, o trabalho desenvolvido dentro do coletivo e suas vivências pessoais. A exemplo de Sophia, ela estabelece com os seus interlocutores – o público – um espaço íntimo para revelar suas histórias. Traça elos com os campos da cultura e da arte e demarca a responsabilidade do artista como ativista político na construção de estratégias de resistência aos discursos de poder.

Evocando os Mortos começa com a atriz, no palco, esperando a entrada do público. Enquanto aguarda que os espectadores se acomodem, interage com alguns elementos cênicos e observa a movimentação das pessoas. Em seguida, vestida com o figurino da personagem Sophia, Tânia coloca uma cadeira vazia nas costas, caminha em direção ao centro do espaço cênico e canta uma canção em *quíchua*, que é a língua originária dos povos da região do Peru. Trata-se da mesma música que ela cantava, solitária, sentada em uma pedra, na chegada dos espectadores que vinham de barco da cidade até a Ilha do Presídio.



Desmontagem *Evocando os Mortos* - Poéticas da Experiência na Casa do grupo Contadores de Mentira Suzano - SP

Depois de encenar um fragmento de uma cena de Sophia, na qual a viúva explica como conheceu seu esposo Miguel, Tânia conta, para o público, detalhes sobre o texto e a encenação; do protagonismo feminino na América Latina na luta pelos direitos humanos; e do ritual de origem artaudiana que os atuadores utilizam no processo de elaboração do personagem. Ela fala também das referências que influenciaram a criação do espetáculo, como os integrantes do Grupo Cultural Yuyachkani, do Peru, Ana Correa e Augusto Casafranca, que estiveram em Porto Alegre a convite Ói Nóis para participar do Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem. Eles presentearam o coletivo gaúcho com duas canções em *quíchua*[3] e com uma máscara da cultura popular peruana que foi utilizada por Sophia na cena com os netos. A respeito da experiência na Ilha do Presídio, Tânia explica que diferentemente dos demais espetáculos de teatro de vivência do grupo, no qual os criadores trabalham em um galpão vazio, transformado em diversos ambientes para dar conta das necessidades cênicas, em *Viúvas*, a ilha, suas pedras, as águas e as ruínas do presídio é que influenciaram as cenas. Ou seja, houve um diálogo poético com o espaço. E as "ausências" – os vestígios da passagem dos presos políticos gravados nos escombros das celas do presídio – inundaram de "presenças" a encenação, como se fossem "corpos encostados", relata.

Outra personagem evocada na desmontagem é o negro e ex-escravo Sasportas, de *A Missão – Lembrança de uma Revolução*, a partir do texto de Heiner Müller. Espetáculo de teatro de vivência que estreou, em 2006, no galpão-sede do Ói Nóis, a Terreira da Tribo, apresenta três revolucionários franceses – um nobre, um camponês e um ex-escravo – que são enviados à Jamaica (colônia inglesa), logo após a Revolução Francesa, para liderar uma revolta de escravos. Em seu depoimento sobre a montagem, Tânia lembra que, como de costume, os integrantes do grupo mergulharam em uma detalhada pesquisa histórica sobre a Revolução Francesa e também sobre a Revolução Haitiana, a revolução de escravos mais exitosa da história.

Uma ferramenta utilizada pelo coletivo, segundo a atriz, para auxiliar na criação, é bem simples. Trata-se de uma "caixinha de referências", na qual cada ator deposita uma música, uma fotografia, um objeto, um livro; enfim, informações que poderão se tornar material de inspiração para dar rumo à encenação. Uma destas referências que o grupo pinçou da "caixinha" foi determinante para definir uma importante questão de gênero da poética da encenação: a música de John Lennon *Woman is the nigger of the world* (A mulher é o negro do mundo). A partir desta canção, o grupo decidiu que todos os negros da peça seriam representados por mulheres, como o coro de escravos e o próprio revolucionário Sasportas, personagem que foi destinado a Tânia Farias. Fotografias, desenhos e músicas de vodu, além de oficinas com tambores do ritual afro-brasileiro da Bahia, auxiliaram os atuadores a encontrar os caminhos corporais da encenação: os corpos vibrantes de negros e negras dos rituais de vodu; as improvisações

[3] Língua falada por grupos étnicos, ao longo dos Andes, na Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.

Desmontagem *Evocando os Mortos* - Poéticas da Experiência da atriz Tânia Farias na sede do Grupo Galpão em Belo Horizonte

realizadas tinham como música ambiental as batidas dos tambores; e uma postura incorporada nos personagens a partir da posição corporal observada no momento de tocar o instrumento de percussão (quadril rebaixado e joelhos apontando para a diagonal). Ao descrever o processo de criação de Sasportas, ela identifica, como fundamental para descobrir o fluxo do personagem, o paralelo entre as divindades negras do vodu com o candomblé, em especial, o Eleguá. Correspondente ao Exu, o Eleguá é malandro, brincalhão, mente, e, ao mesmo tempo, tem a ingenuidade de uma criança, elementos que a atuadora incorporou ao personagem. Todas estas referências pesquisadas se materializam no corpo da atuadora quando ela apresenta ao público um fragmento de uma cena de Sasportas.

Duas personagens encerram a desmontagem. Kassandra, do espetáculo *Kassandra in Process*, de 2002, tem como ponto de partida a novela da alemã Christa Wolf. De acordo com a atriz, foi o processo mais longo em tempo e o mais profundo de todos os que ela participou na Terreira da Tribo. A atuadora destaca que, no momento da criação de Kassandra, desenvolvia uma pesquisa corporal ligada às ações não cotidianas. Explica que pretendia trabalhar com esta metodologia na montagem, mas que desejava criar uma personagem complexa, como são todos os seres humanos. De outra parte, Tânia revela ao público que, durante o processo de criação da encenação, o Ói Nóis estava sendo despejado de sua sede no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. E era ela que fazia a defesa do espaço em reuniões de um fórum municipal para definição de políticas públicas e prioridades de investimentos nas regiões da cidade. Assim como Kassandra, que luta contra o Estado em um mundo político masculino, Tânia estava brigando contra o poder estabelecido.

O mesmo ocorreu durante os laboratórios de criação de *Hamlet Máquina*, espetáculo de 1999, quando os atuadores enfrentam as primeiras ordens de despejo de seu espaço. O texto do alemão Heiner Müller foi escolhido pelo Ói Nóis, naquele momento, como uma voz dissonante na crítica à experiência política da esquerda no poder. Para fazer Ofélia, a atriz se dedicou a uma intensa pesquisa com as ações não cotidianas, montando um arquivo com centenas de variações de uma partitura de gestos. Mas faltava algo. E, ao fazer pontes com suas memórias pessoais, em especial, um segredo íntimo que é revelado ao público de *Evocando os Mortos*, mostra como encontrou sua Ofélia.

Ao final, percebemos que participamos de um processo que não é apenas uma demonstração técnica. Através da desmontagem, conhecemos a artista, ativista política e cidadã, seus personagens e o coletivo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Percebemos como cada personagem é afetado por seus pensamentos, anseios, dúvidas e certezas. Em *Evocando os Mortos*, o público visita um arquivo cênico vivo. Compreendemos que é possível construir uma historiografia dos atores e que, através de suas memórias corporais, podemos ativar uma história que nenhum documento do teatro (vídeo, fotografia, áudio ou texto) é capaz de dar conta em sua totalidade.

***Newton Pinto da Silva**
é Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a dissertação *Palcos da Vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980* (2010). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1992). É repórter e apresentador de televisão da Fundação Cultural Piratini - Rádio e TV (TVE/RS), com foco no Jornalismo Cultural.

"Os Azeredo mais os Benevides"

ou a revoada das cinzas

Valmir Santos*

"Eu também, eu disse na flor da minha juventude
Não sou como todos os outros
Não comerei de tudo, tenho a minha delicadeza
Eu pretendia andar de cabeça erguida...
Antes que se passasse um ano
aprendi a beber em todos os copos...
Ponha-se no tom
um, dois, todo mundo em fila"

Bertolt Brecht,
Canto da grande capitulação na peça *Mãe coragem.*

Espetáculo *Os Azeredo mais os Benevides* (2014) dirigido por João das Neves

O ano de 2014 foi pródigo em atos evocativos do golpe que implantou a ditadura civil-militar no Brasil. A trágica lembrança dos 50 anos daquela guinada antidemocrática e suas sequelas na vida de todos os cidadãos mereceu análise da Comissão Nacional da Verdade e de suas correlatas em níveis municipal e estadual. Infelizmente, o relatório final trazido a público em dezembro não mobilizou o país em termos de consciência crítica como as sociedades civis da Argentina, Chile, Uruguai e Peru o fizeram ao tocar e reconhecer suas feridas. O debate ainda não irradiou firmemente na nação.

No plano da arte e da cultura, outra efeméride relacionada ao teatro e aos conflitos no campo merece ser evocada pelo que suscita de drama, resistência e sincronia no imaginário e na realidade dos brasileiros. No fim de março de 1964, estudantes, artistas e militantes do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, no Rio de Janeiro, intuíam a ruptura institucional enquanto preparavam a estreia de um espetáculo criado especialmente para inaugurar o teatro no edifício-sede da Praia do Flamengo, número 132. Fundada em 1937, a entidade tinha implantado seu braço cultural, o CPC, em 1961, sob o governo João Goulart (1919-1976). E na madrugada de 1º de abril de 1964, em plena precipitação dos generais golpistas, o prédio foi invadido e incendiado por agentes de segurança.

A peça que estava sendo escrita sob a estrutura de um musical e produzida para aqueles dias era *Os Azeredo mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1936-1974). Seria dirigida por Nelson Xavier, sob pelo menos uma composição de Edu Lobo, que já havia concebido a letra de *Chegança* em parceria com o autor, canção também gravada por Elis Regina: "Estamos chegando daqui e dali/ E de todo lugar que se tem pra partir/ Trazendo na chegança/ Foice velha, mulher nova/ E uma quadra de esperança".

Antes da quebradeira e do incêndio, alguns cepecistas perceberam a movimentação externa para a invasão da UNE e pularam o muro dos fundos que tinha cerca de dois metros. Primeiro foram o diretor Armando Costa (1933-1984) e advogado Luiz Werneck Vianna (1938). Em seguida, seus colegas, o ator Francisco Milani (1936-2005), o ator Carlos Vereza (1939), João das Neves (1935) e Vianinha cumpriram igual performance diante das ameaças, escalando e escapando em direção à rua do Catete. Jamais vieram à tona as causas daquela ação criminosa, tampouco seus protagonistas foram processados.

Sede da UNE em chamas
na madrugada de 1º de abril de 1964

Na biografia *Vianinha, cúmplice da paixão* (Record, 2000), o autor Dênis de Moraes recorda o episódio: "João retirou os fusíveis da caixa de força, pensando que assim evitaria um curto-circuito. A essa altura, muita gente se aglomerava nas janelas para presenciar a fuga dos últimos cepecistas. (...) Os quatro pularam o muro e alcançaram a rua do Catete, onde tomaram um táxi em direção ao centro. Lívidos, humilhados. Não demorou e invadiram o prédio, iniciando-se o quebra-quebra. Os atos de vandalismo prosseguiram do lado de fora, com os golpistas jogando tochas acesas, estopas com gasolina e coquetéis molotov. Os fusíveis no bolso de João das Neves pareciam peças de museu. (...) Pediram ao motorista que desse a volta pelo Aterro do Flamengo e, chorando, viram o espetáculo mais deprimente de suas vidas: a UNE pegando fogo. Junto com ela, o teatro recém-construído se transformava em cinzas. A utopia confundia-se agora com as nuvens negras de fumaça."

Testemunha e vítima do regime de exceção – cuja truculência já era visível, como comprovado nos 21 anos seguintes –, o diretor e dramaturgo fluminense João das Neves driblou o aborto artístico de 1964 e reatou aquele projeto à linha de tempo dos 80 anos recém-completados. Em maio do ano passado ele estreou em São Paulo o espetáculo *Os Azeredo mais os Benevides,* no teatro da União Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (UMES), no bairro da Bela Vista, o popular Bixiga.

"É muita responsabilidade essa peça cair em minhas mãos. Mas não deixa de ser emoção demais, uma homenagem ao Vianinha", afirma Neves em entrevista realizada às vésperas da temporada depois prorrogada. "Há o lado prazeroso de retomar aquele material em outras circunstâncias. E há o lado mais duro e sofrido de deparar, no transcorrer da vida, com uma série de perdas irreparáveis. É um processo muito doloroso reavivar dentro de si questões que estavam lá adormecidas. Não dá para não deixar de se comover com tudo isso. Revolver as cinzas do passado não é brincadeira."

Trata-se de aplacar certa tristeza por constatar que a maioria dos companheiros do CPC e mesmo do Grupo Opinião (1964-1982) não está mais viva. Neves e o poeta Ferreira Gullar (1930) são os nomes mais expressivos remanescentes daqueles núcleos. "O Denoy de Oliveira [1933-1998] e o Vianinha morreram jovens, poderiam ter produzido muito ainda em suas vidas. Assim como o [dramaturgo] Paulo Pontes [1940-1976] e o Armando Costa, eles se foram cedo porque estavam estressados e aí a doença pega de jeito. Foi um atrás do outro", diz João das Neves. "Perda não só pela ausência deles, mas pelo que a cultura do teatro brasileiro deixou de ganhar." Não por acaso, o cine-teatro da UMES é batizada com o nome do ator, diretor e cineasta paraense Denoy de Oliveira.

Texto que venceria em 1966 o concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro, o SNT, que o editou em 1968, *Os Azeredo mais os Benevides* denotava fase de transição na escrita de Vianinha, conforme João das Neves. Refletia claramente uma tentativa de aproximação ao teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956). Como lançar mão do efeito do personagem comentar as ações durante as passagens musicais, fazendo às vezes de narrador ou coro. Há algumas passagens eminentemente dramáticas e um roteiro pontuado por canções. "São personagens humanamente bem construídos, não só em termos de estrutura dramática. Uma obra que permanece com sua força, mesmo com o recorte daquele momento histórico."

No livro *A hora do teatro épico* (Graal, 1996), a pesquisadora Iná Camargo Costa observa "o silêncio unânime que cerca esta obra-prima da dramaturgia brasileira", desde o incêndio na sede da UNE. De fato, não se conhece outra produção profissional à altura, um hiato de 50 anos. Consta a iniciativa do diretor paulista Marco Antonio Rodrigues com formandos do então Teatro-Escola Célia Helena, em 2001.

"Incorporando as lições de Brecht, principalmente as aprendidas em *Mãe coragem* [citada na epígrafe], o dramaturgo resolveu tratar seu assunto indiretamente, isto é, de forma distanciada. Com isso, abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar com a serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada da história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas", sustenta Camargo Costa.

A peça trata do conflito entre latifundiários e trabalhadores rurais, tema também abordado no texto anterior do autor, *Quatro quadras de terra* (1963). Das peças menos conhecidas de Vianinha (mesmo autor das referenciais *Rasga coração* e *Moço em estado de sítio*), *Os Azeredo mais os Benevides* remonta ao início do século 20, com o casamento arranjado entre o filho de uma família aristocrata (em crise financeira) e a filha de um banqueiro.

"Uma funda amizade/ Aqui começou./ Um doutor de verdade/ E um camponês meu amor." Assim canta Lindaura, a mulher do camponês Salustiano Alvimar, sublinhando o início da amizade entre o marido e Esperidião,

um jovem e empreendedor senhor de terras. Uma amizade que vai sendo desmontada com o passar dos anos, duas décadas, por mais que os dois homens se obstinem em preservá-la.

O enredo inclui exploração de camponeses pelo proprietário de uma plantação de cacau na Bahia, a degradação por causa da seca, a promessa falaciosa dos políticos para a construção de uma barragem que revitalizaria o plantio, as manobras para eleições e a revolta de trabalhadores rurais em um vilarejo. O desfecho é o assassinato do filho de Alvimar, também batizado Esperidião, como o patrão e padrinho que ordena sua morte aos capangas. No velório, o camponês sofre pela tragédia, mas, submisso, aceita dinheiro do latifundiário para "reparar o dano" e segue amigo do algoz na "história de uma amizade errada", como definiu Vianinha.

Ao analisar o perfil do protagonista Alvimar, Neves o percebe como uma pessoa "de espinha quebrada", que não sabe separar a amizade pelo patrão devotado e as ações objetivas de classe. Os interesses dos dois – camponês e latifundiário – são diametralmente opostos, independente do entrosamento de fachada. "Vianinha constrói as contradições. Acho isso rico na peça, vindo da parte de uma pessoa que tinha uma visão revolucionária", diz Neves. Para o diretor, a realidade se impõe. "Está aí até hoje a escravidão [em muitas regiões do Brasil], os afrodescendentes ainda com postura subalterna... Como o Alvimar, não tem consciência. No fundo ele é um joguete. Não que seja pelego ou mau caráter, simplesmente não reage às circunstâncias."

"Diferentemente de ontem, hoje o nível de organização [dos trabalhadores rurais] é obviamente muito maior. Na época, mal estavam começando as ligas camponesas. Era um embrião", afirma João das Neves.

Basta lembrar que em 1962 o documentarista Eduardo Coutinho (1933-2014) aportou na divisa da Paraíba com Pernambuco para registrar a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado em 1962. Em razão do golpe de 1964, as filmagens foram interrompidas. O engenho da Galileia, em Vitória de Santo Antão (PE), foi cercado por forças policiais. Parte da equipe foi presa sob a alegação de «comunismo», e o restante se dispersou. O trabalho foi retomado 17 anos depois, sob o título *Cabra marcado para morrer* (1984), recolhendo-se depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens e também da viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, que desde dezembro de 1964 vivera na clandestinidade, separada dos filhos. Reconstruiu-se assim a história de João Pedro e das ligas camponesas do Galileia e de Sapé (PB).

"Muito disso se reflete nos personagens da peça, a reação da classe dominante, a intervenção sobre a vida dos trabalhadores. É como se Vianinha fizesse uma fotografia do passado para compreender o presente, de onde saímos para saber onde estamos chegando", afirma Neves.

Encenar *Os Azeredo mais os Benevides* tem a ver com atualizações das memórias pessoal e pública. "O Brasil tem contas a prestar. A gente sempre fecha os olhos para a história, os arquivos queimados da escravidão, a postura diferente dos países sul-americanos. Não é espírito de vingança, mas de justiça mesmo. Há coisas que são imperdoáveis. Tortura é imperdoável. A Anistia foi imposta, não proposta. Vá para a Alemanha e veja como a cada instante o nazismo, o holocausto, são lembrados. Porque senão tudo se repete. Voltando para a gente, ninguém sabe o que foi a ditadura no Brasil. Os jovens não sabem, dizem que não foi bem assim, voltam as costas para a própria história. O Exército sairia engrandecido se colocasse os fatos a limpo em vez da visão tacanha, retrógrada, de que não se pode dizer a verdade. Isso precisa ser enfrentado."

Trabalhador incansável das artes cênicas e da música, é assim que João das Neves diz exorcizar essas questões que o inquietam e jamais o paralisam. "Não sei se teatro transforma. Ele forma. Em todos os níveis. Não o teatro [estritamente] político, mas que diga respeito ao seu tempo, às suas inquietações, sejam elas quais forem. Se ele transforma ou não, eu não sei. Sei que o teatro é absolutamente inútil e absolutamente necessário... Essa a utilidade da arte. O teatro torna os seres humanos mais sensíveis naquilo que a gente resolveu chamar de humanidade, aliás, cada vez mais menosprezada. Respeito mútuo, amizade real, fazer com que todas as pessoas tenham uma vida digna, que não haja violência, tudo isso a arte ajuda na medida em que forma seres humanos mais sensíveis."

*** Valmir Santos** é jornalista, crítico e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena (teatrojornal.com.br)

FICHA TÉCNICA:

Texto: Oduvaldo Vianna Filho

Direção: João das Neves

Música: Edu Lobo (*Chegança*) e Marcus Vinícius

Atuação: Chico Américo, Danilo Caputo, Emerson Natividade, Erika Coracini, Ernandes Araujo, Graça Berman, Guilherme Vale, João Ribeiro, Junior Fernandes, Leonardo Horta, Leo Nascimento, Marcio Ribeiro, Mariana Blanski, Paula Belaguarda, Pedro Monticelli, Rafaela Penteado, Rebeca Braia, Ricardo Mancini, Telma Dias e Zeca Mallembá

Cenografia e figurinos: Rodrigo Cohen

Direção musical: Leo Nascimento

Assistente de direção: Alexandre Kavanji

Cenotécnico: Edson Freire Vieira

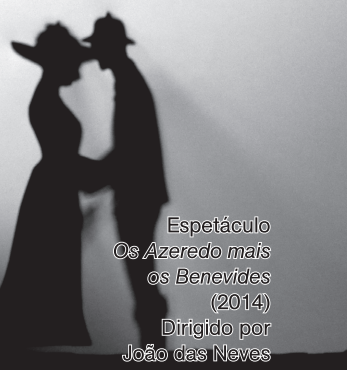
Iluminação: Leandra Demarchi

Assistente de figurino: Arieli Marcondes

Preparadores de corpo: Alício do Amaral Mello Junior e Juliana Teles Pardo

Produção: CPC-UMES

Temporada: De 9 de maio a 8 de junho de 2014 (a primeira), no Cine-Teatro Denoy de Oliveira do CPC-UMES, em São Paulo



Espetáculo *Os Azeredo mais os Benevides* (2014) Dirigido por João das Neves

Sebastião Milaré
(1945 - 2014)

Jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Estudioso da obra do diretor teatral Antunes Filho, publicou *Antunes Filho e a dimensão utópica* e *Hierofania*. Entre 1971 e 1989 assina a coluna de crítica teatral e realiza matérias investigativas no periódico *Artes*, integrando-se à comunidade da militância crítica. Assina também a crítica teatral do *Diário do Grande ABC* em 1972 e 1973. Nesse período está presente em outras atividades ligadas aos palcos, como roteirista de shows ou autor, sendo de sua autoria *Medo de Vivo É a Solidão*, de Maricene Costa, em 1971; *A Trupe Futurista Conta o Bumba Meu Boi Modernista*, em 1992; *A Casa das Maravilhas*, inédita em 1994; *A Solidão Proclamada*, roteiro para balé de 1998; *A Flor e o Concreto*, em 1999. É dramaturgo do projeto Viagem ao Centro do Círculo, da Cena Lusófona, realizando workshops em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Portugal e Brasil. Desse projeto resulta o espetáculo *Quem Come Quem*, apresentado em Coimbra, em 2001. Publicou *Batalha da Quimera* longa pesquisa sobre a obra renovadora de Renato Viana. Nas últimas décadas escreveu ensaios e artigos sobre teatro em dezenas de periódicos do Brasil e do exterior. Pesquisador e roteirista das séries dirigidas por Almícar Claro *O teatro segundo Antunes Filho* (STV/TV Cultura) e *Teatro e Circunstância* (SESCTV).

Salve, salve Sebastião!!!

Sebastião Milaré durante gravação do programa Teatro e Circunstância da SESCTV com o Ói Nóis Aqui Traveiz na Terreira da Tribo

Ói Nóis
Na Memória

O Ói Nóis na Memória lançou o livro

Ói Nóis Aqui Traveiz

Poéticas de Ousadia e Ruptura

com organização de

Paulo Flores
e Tânia Farias

Agora disponível na Livraria Cultura!!!

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 51 9999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br

ISSN 1982-7180

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte
Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL BRASIL PÁTRIA EDUCADORA

Este projeto foi contemplado com o PRÊMIO FUNARTE DE TEATRO MYRIAM MUNIZ/2014